



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PEDRO QUEIROZ LEITE

UM INVENTÁRIO DE FONTES:
AS ESTAMPAS E AS ARTES MINERAIS ENTRE OS
SÉCULOS XVIII - XIX

Londrina
2010

PEDRO QUEIROZ LEITE

**UM INVENTÁRIO DE FONTES:
AS ESTAMPAS E AS ARTES MINERAIS ENTRE OS
SÉCULOS XVIII - XIX**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em Culturas, Representações e Religiosidades.

Orientadora: Prof^a Dr^a Angelita Marques Visalli

Londrina
2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L533i Leite, Pedro Queiroz.
Um inventário de fontes : as artes mineiras entre os séculos XVIII-
XIX / Pedro Queiroz Leite. – Londrina, 2010.
422 f. : il.

Orientador: Angelita Marques Visalli.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em História, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Historiografia – Arte barroca – Teses. 2. Aleijadinho, 1730-1814 –
Escultura – Teses. 3. Ataíde, 1762-1830 – Pintor mineiro – Teses. 4. Arte
barroca – Estampas como modelos – Teses. I. Visalli, Angelita Marques.
II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências
Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU 930.2:7.034

PEDRO QUEIROZ LEITE

UM INVENTÁRIO DE FONTES:
AS ESTAMPAS E AS ARTES MINERAIS ENTRE OS SÉCULOS
XVIII - XIX

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina – UEL

BANCA EXAMINADORA

Angelita Marques Visalli
UEL – Londrina - PR

Valéria Alves Esteves Lima
UNIMEP – Piracicaba - SP

Cláudia Eliane Parreiras Marques Martínez
UEL – Londrina - PR

Londrina, 29 de novembro de 2010.

À memória de meu pai, João Leite Sobrinho.

AGRADECIMENTOS

Durante o curso de minha pesquisa, grandes amigos, além de outros que vieram a se tornar novos amigos, contribuíram para ela.

Em primeiro lugar, devo minha mais sincera gratidão ao Professor José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima, que me apresentou ao Barroco e ao Rococó Mineiro, que me fez escolher pela história da arte dentre tantos outros campos temáticos e cuja amizade tenho o privilégio de merecer.

Em segundo lugar, tenho uma dívida enorme a ser resgatada com meu colega e grande amigo Paulo Renato Tot Pinto, que tanto me auxiliou ao longo destes incontáveis meses, a ponto de ao fim deles conhecer quase tão bem meu trabalho quanto eu.

Em terceiro lugar, a minha *co-orientadora informal*, mas sempre presente, e queridíssima amiga, Prof^a. Dr^a. Valéria Alves Esteves Lima, que sempre me colocou no rumo certo, para além do Mestrado.

Agradeço a colaboração do saudoso Pe. José Feliciano da Costa Simões, e de seu sucessor na Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, Pe. Marcelo Santiago, pela permissão de pesquisa naquele rico acervo conservado por aquela matriz, bem como, em especial, ao Carlos José Aparecido de Oliveira, o Caju, e à minha amiga Maria Ângela de Paula, excelente restauradora e zelosa conservadora dos livros ali reunidos, os quais procurei tratar com o maior cuidado, a despeito de que ela talvez não pense tanto assim, e com justa razão.

Devo meus sinceros agradecimentos ao Dr. Rui Mourão, Diretor do Museu da Inconfidência, pela acolhida quanto às minhas pesquisas junto àquela instituição, nela compreendida a Casa do Pilar, e aos seus funcionários, sempre tão prestativos.

Agradeço a Mons. Flávio Carneiro Rodrigues, pelo acesso ao acervo do Museu do Livro/Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana e ao Museu da Música, e a inestimável ajuda de sua auxiliar, Maria da Glória Assunção Moreira, bem como aos estagiários do Museu da Música.

Imprescindíveis também foram as colaborações da bibliotecária do Santuário do Caraça, Vera Lúcia Garcia, e suas auxiliares Fátima Aparecida Dias e Kely Maria da Silva.

Agradeço também à minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Angelita Marques Visalli pelo encorajamento e paciência. E a todos os amigos e colegas da UFOP, Elodia Honse Lebourg, Cristiano Gracio, Iaci Iara Cordovil de Melo, Delson Agnaldo Júnior, Vaneska Maria Lopes, João Paulo Martins, Gisele Lucowicz Costa, André Laport, Adriane Muller, Vanessa Nicoletti Gomes, Simone Lima, Francine Raquel Sanches Fernandes e ao saudoso Rafael Gontijo de Godoy, que nos deixou tão cedo e que era tão promissor.

Acima de tudo, porém, agradeço à minha querida companheira Val, sem a qual nem pesquisa, nem Mestrado, nem viagens, nem amizades, nada, em suma, teria acontecido. A ela, à sua tolerância, aos seus estímulos e incentivos e ao seu amor, serei eternamente grato enquanto eu viver, e para além da vida, se tal houver.

LEITE, Pedro Queiroz. **Um inventário de fontes**: as estampas e as artes mineiras entre os séculos XVIII-XIX. 2010. 422f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2010.

RESUMO

O objetivo de nossa pesquisa foi procurar identificar possíveis modelos para a pintura e, eventualmente, a talha e a escultura mineiras do período compreendido entre as últimas décadas do século XVIII e as primeiras do século XIX, momento máximo da produção rococó naquela capitania e, posteriormente, província. Através de levantamentos realizados em fundos arquivísticos de Ouro Preto, Mariana e do Colégio do Caraça, em Santa Bárbara, tivemos acessos a diversos livros com estampas e demais ornamentações, imagens estas que, conforme estudos já realizados, comporiam o acervo imagético disponível aos comitentes de obras de artes e aos artistas atuantes naquele espaço geográfico e recorte temporal. E, em vista disto, acreditamos ter chegado a interessantes resultados quer no sentido de conhecer as influências artísticas exercidas naquele meio e período, portuguesas e transpirenaicas, quer, quanto as maneiras como elas se davam, quer ainda quanto ao efetivo emprego de estampas como modelos para a pintura e a escultura locais. E, finalmente, por procurarmos apresentar hipóteses, em nosso julgamento, sustentáveis, de específicos modelos utilizados por Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) e Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), o Aleijadinho, para a realização de algumas de suas obras.

Palavras-chave: Ataíde. Aleijadinho. Estampas como modelos.

LEITE, Pedro Queiroz. **Um inventário de fontes: as estampas e as artes mineiras entre os séculos XVIII-XIX.** 2010. 422f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2010.

ABSTRACT

The objective of our research was to identify possible models for the painting and, eventually, the carving and sculpture of Minas Gerais during the period between the last decades of the eighteenth and early nineteenth century, when occurred the maximum rococo's production on that captaincy, later province. Through surveys conducted in archival funds of Ouro Preto, Mariana and the Colégio do Caraça, Santa Barbara, we had access to several books with prints and other ornamentation, images that, as previous studies, would compose the collection of imagery available to contractors of works of arts and artists working in that geographic area and in that time frame. So, in view of this, we believe have reached interesting results both in order to know the artistic influences exerted in that period and ambience, Portuguese and transpyrenean either, as the ways they get along, or at about the effective use of prints as models for painting and sculpture. And finally, we seek to present hypotheses, in our trial, sustainable, about specific models used by Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) and Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), the Aleijadinho, to create some of his works.

Keywords: Ataíde. Aleijadinho. Etchings and engravings as models.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	20
1.1 INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA	23
1.2 CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS.....	26
1.3 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS	30
1.4 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA BIBLIOGRAFIA SOBRE OS SETECENTOS E DE SUA FORTUNA CRÍTICA.....	38
1.5 A QUESTÃO DAS ESTAMPAS E DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA	47
1.6 UMA PESQUISA INVERSA.....	53
1.7 CONCLUSÃO PRELIMINAR.....	57
2 ENTRE MODELOS E CÓPIAS	59
2.1 O MODELO E A CÓPIA	59
2.2 O CONCEITO DE MODELO E DE CÓPIA	79
2.3 OS RISCOS DAS AMPLAS GENERALIZAÇÕES	89
2.4 A CÓPIA DE <i>PRÓPRIO PUNHO</i>	103
2.5 A CÓPIA PELOS DISCÍPULOS	107
2.6 A CÓPIA A PARTIR DOS CLÁSSICOS	126
2.7 OS CARTÕES E AS CÓPIAS	134
2.8 A CÓPIA A PARTIR DAS GRAVURAS	137
2.9 ESTAMPAS E PINTURAS NO PORTUGAL DO SÉCULO XVIII.....	168
3 OS LIVROS E ESTAMPAS DE OURO PRETO	189
3.1 Os MISSAIS	190
3.1.1 Série Plantiniana.....	191
3.1.1.1 Missal de 1703 (Fig.429 a Fig.440).....	191
3.1.1.2 Missal de 1716 (Fig.441 a Fig.453).....	193
3.1.1.3 Missal de 1724 (Fig.454 a Fig.468).....	195
3.1.1.4 Missal de 1728 (Fig.469 a Fig.481).....	198
3.1.1.5 Missal de 1744.....	200
3.1.1.6 Missal de 1751 (Fig.482 a Fig.490).....	200
3.1.1.7 Missal de 1765 (Fig.491 a Fig.501).....	202
3.1.2 Comparações entre as Estampas dos Diferentes Missais (Fig.502 a Fig.565).....	204

3.1.2.1	Folha de rosto	204
3.1.2.2	Anunciação.....	205
3.1.2.3	Natividade.....	206
3.1.2.4	Epifania.....	206
3.1.2.5	Agonia	207
3.1.2.6	Ressurreição	208
3.1.2.7	Ascensão.....	208
3.1.2.8	Pentecostes	209
3.1.2.9	Ceia.....	210
3.1.2.10	Assunção.....	210
3.1.2.11	Festa de todos os Santos.....	211
3.1.3	Cabeções	211
3.1.4	Considerações sobre a Série Plantiniana	213
3.1.5	Série Typographia Régia	215
3.1.6	Série Balleoniana.....	220
3.1.7	Série Mechliniae	222
3.2	OUTROS LIVROS SACROS.....	224
3.2.1	Os Flos Sanctorum	224
3.2.1.1	O volume do Pilar.....	226
3.2.2	O Fragmento	231
3.3	LIVROS DIVERSOS	232
3.3.1	LE BOURGEOIS GENTIL-HOMME. COMEDIE-BALLET, FAITE À CHAMBORT, POUR LE DIVERTISSEMENT DU ROI. PAR J. B. P. DE MOLIERE. A BRUSSELLES, CHEZ GEORGE DE BACKER, IMPRIMEUR & MARCHAND LIBRAIRE AUX TROIX MORES, À LA BERG-STRAET. 1694. Estampa (Fig.646) no verso da folha de guarda (rubrica: Harrewyn fecit.); cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (Fig.647).....	233
3.3.2	SUPPLEMENTO DO VOCABULARIO PORTUGUEZ E LATINO, [...] DIVIDIDO EM OUTO VOLUMES DEDICADOS AO MAGNIFICO REY DE PORTUGAL, D. JOAÕ V. PELO P. RAFAEL BLUTEAU [...] LISBOA OCCIDENTAL, NA PATRIARCAL OFICCINA DA MUSICA ANNO M.DCC.XXVIII [1728]. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (Fig.648) e na abertura de alguns capítulos ou seções. É interessante notar que esta obra terá como principal motivo decorativo as armas reais	

- portuguesas (**Fig.649** a **Fig. 653**), bem como outras de temática religiosa (**Fig.654** e **Fig.655**)..... 234
- 3.3.3 MEMOIRES DE MONSIEUR DU GUAY-TROUIN, LIEUTENANT GENERAL DES ARMÉES NAVALES, COMMANDER DE L'ORDRE ROYAL & MILITAIRE DE SAINT LOUIS [...] A AMSTERDAM, CHEZ PIERRE MORTIER. M. DCC. XLVIII [1748]. Além do retrato do autor antes da folha de rosto e da estampa desta (**Fig.656**), a obra traz ainda alguns mapas (**Fig.657**), descrição de navios (**Fig.658**) e da armada francesa (**Fig.659**) quando da invasão do Rio de Janeiro pelo autor destas memórias. As rubricas dos artistas envolvidos nas estampas são ilegíveis. 235
- 3.3.4 HISTOIRE CRITIQUE DES PRATIQUES SUPERSTITIEUSES, QUI ONT FÉDUIT LES PEUPLES, & EMBARASSÈ LES SAVANS. AVEC LA METHODE ET LES PRINCIPES POU S DISERNER LES EFFÉSS NATURELS D'AVEC CEUX QUI NE LE SONT PAS. PAR LE R. P. PIERRE LE BRUN, PRÊTRE DE L'ORATOIRE. A PARIS, CHEZ POIRION, LIBRAIRE, RUE DE S. JACQUES, VIS-À-VIS, LA RUE DES NOYERS, À L'EMPEREUR. M.DCC. L. [1750]. 4 vv.: estampa no verso da folha de guarda: "TANTUM RELIGIO POTUIT/ SUADERE MALORUM": N.N. Cripel inv./ C.N. Cochin Sc (**Fig.660**); 2° v.: estampa entre as páginas 242 e 243: rubrica ilegível; estampa na página 302: de FAVANNE sculp; estampa nas páginas 324-325: de FAVANNE Sculp; estampas nas páginas 513-514, rubrica ilegível; 3° v.: estampa entre as páginas 254 e 255: de FAVANNE sculp.; 4° v.: sem estampas. A maior parte das gravuras trata da rabdomancia e dos rabdomantes (**Fig.661** à **Fig. 663**)..... 236
- 3.3.5 NOTICIA DA MYTHOLOGIA, ONDE SE CONTÉM EM FÓRMA DE DIALOGO A HISTÓRIA DO PAGANISMO, PARA A INTELLIGENCIA DOS ANTIGOS POETAS, PINTURAS, E ESCULTURAS, & & TRADUZIDA DO FRANCEZ POR A.J.T. LISBOA, NA TYPOGRAFIA ROLLANDIANA.1780. 350 pp. Cabeção, ou vinheta na folha de rosto com as iniciais da tipografia (**Fig.664**). Sem estampas, o que é curioso num livro desses..... 237

- 3.3.6 ŒUVRES DE MONTESQUIEU, NOUVELLE EDITION, PLUS CORRECTE ET PLUS COMPLETE QUI TOUTE LES PRÉCEDENTS. TOME PREMIER. A PARIS, CHEZ JEAN-FRANÇOIS BASTIEN. 1788. 1º volume de cinco. 438 pp. Estampa retratando o autor frontispício (**Fig.665**). Rubrica: Gerardin Sculp..... 237
- 3.3.7 HENRIADA POEMA EPICO COMPOSTO NA LINGUA FRANCESA POR MR. DE VOLTAIRE, TRADUZIDO, E ILLUSTRADO COM VARIAS NOTAS NA LINGUA PORTUGUEZA POR THOMAZ DE AQUINO BELLO E FREITAS, MEDICO FORMADO PELA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. PORTO, NA OFFICINA DE ANTONIO ALVARES RIBEIRO, ANNO MDCCLXXXIX [1789]. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.666**) e retrato do rei Henrique IV na segunda página (**Fig.667**), com a rubrica *Francisco fec. Porto.* e a legenda: HENRIQUE IV REI DE FRANÇA E NAVARRA, NASCEO A 13 DE DEZEMBRO DE 1553. Pelos Autos da Devassa, sabemos que o inconfidente José de Rezende Costa possuía um exemplar da *Henriada*, em francês. E vários outros inconfidentes tinham em suas casas diversos livros de Voltaire, muitos não nomeados nos arrolamentos dos sequestros..... 238
- 3.3.8 HISTOIRE DU BRÉSIL DEPUIS SA DÉCOUVERT EM 1500 JUSQ'EM 1810 [...] PAR M. ALPHONSE DE BEUCHAMP [...] PARIS, Á LA LIBRAIRIE D'ÉDUCATION ET JURISPRUDENCE D'ALEXIS EYMERY [...] 1815. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.668**). Estampa no frontispício do primeiro volume (**Fig.669**) e do segundo (**Fig.670**). Legenda: *Arrivée au Brésil de Don Thomé de Sousa, premier Gouverneur général.* Rubrica: *Lecerf Sculp.* A legenda da estampa do frontispício do segundo volume estava ilegível, mas trata-se de um episódio da guerra holandesa. Rubrica: *Lecerf Sculp.*..... 238
- 3.3.9 DICCIONARIO ABBREVIADO DA FABULA PARA INTELLIGENCIA DOS POETAS, DOS PAINEIS E DAS ESTATUAS, CUJOS ARGUMENTOS SÃO TIRADOS DA HISTORIA POETICA, POR MR. CHOMPRÉ, LICENCIADO EM DIREITO. AGORA TRADUZIDO DO FRANCEZ EM PORTUGUEZ. LISBOA: M.DCCC.XVIII [1818]. NA TYPOGRAFIA DA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS. Também,

curiosamente, sem estampas. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (Fig.671).....	239
3.4 As ESTAMPAS.....	239
4 OS LIVROS DE MARIANA	241
4.1 OS LIVROS DA BIBLIOTECA DOS BISPOS/MUSEU DO LIVRO.....	241
4.1.1 Livros Sacros.....	241
4.1.1.1 BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS [...] AUCTORE JO. BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO [AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...] EDITIO NOVISSIMA [...] PARS PRIMA. BASSANI, MDCCLXXIV [1774]. VENETIIS APUD REMONDINI. Estampa na folha de rosto (Fig.672 , Fig.673 e Fig.674), sem rubrica. No frontispício, uma imponente estampa em que se apresentam figuras alegóricas da Igreja (simbolizando o Novo Testamento) e da Lei Mosaica (Antigo Testamento), pairando, entre nuvens, sobre profetas e o Rei Davi (com a harpa e seus pés) e Cristo pregando aos apóstolos (Fig.675). Aos pés da estampa encontram-se as rubricas (Fig.676 e Fig.677) <i>Jo. Baptista Tiepolo delin.</i> (no canto inferior esquerdo) e <i>Franc.</i> <i>Bartolozzi sculp</i> (no canto inferior direito). Este volume apresenta também diversos cabeções, ou vinhetas, em variados capítulos. Todavia não as registramos aqui por serem idênticas às encontradas numa outra edição localizada na Biblioteca do Caraça, da qual trataremos no próximo capítulo, na medida em que ilustram com mais precisão um aspecto que desenvolveremos na conclusão.....	241
4.1.1.2 BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS [...] AUCTORE JO. BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO [AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...] EDITIO NOVISSIMA [...] PARS SECONDA. BASSANI, MDCCLXXIV [1774]. VENETIIS APUD REMONDINI. Faltam o frontispício (se o teve) e a folha de rosto.	244
4.1.1.3 BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS SIXTI V. [...] LUGDUNI, SUMPTIBUS FRANCISCI BARBIER, TYP. REG. JOANNIS COUTAVOZ, ANDREAE LAURENS, & CLAUDII MARTIN. TYPOGR. M. DCCV [1705]. CUM PRIVILEGIO REGIS. Apresenta uma grande	

estampa no frontispício (Fig.694) e um cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (Fig.695).....	247
4.1.1.4 A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFERÊNCIAS, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA AO PRINCIPE NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. DEPUTADO DA REAL MEZA DA COMISSAO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LIVROS. EDIÇÃO NOVA. PELO TEXTO LATINO QUE SE LHE AJUNTOU, E PELOS MUITOS LUGARES QUE VÃO RETOCADOS NA TRADUÇÃO E NOTAS.	250
4.1.1.4.1 <i>A Folha de rosto da Bíblia de António Pereira de Figueiredo</i>	252
4.1.1.4.2 <i>Os Cabeções</i>	253
4.1.1.5 COMMENTARIUS LITTETALIS IN OMNES LIBROS VETERIS ET NOVI TESTAMENTI [.] AUCTORE R.P.D. AUGUSTINO CALMET [...]. TOMUS SEXTUS. VENETIIS MDCCLXXIII [1773]. TYPIS SEBASTIANI COLETI. Curiosa estampa na folha de rosto (Fig.711) onde se veem a deusa Atena e o deus Hermes (ou Minerva e Mercúrio), acompanhados de <i>putti</i> , ladeando uma moldura em cujo centro encontra-se o arcanjo São Miguel, que tem nas mãos a cornucópia da fartura e um coroa de louros (Fig.712). O cabeção, ou vinheta, traz ainda a rubrica <i>G.P.</i> , de quem mais tarde trataremos.	257
4.1.2 Demais livros.....	258
4.1.2.1 THEATRVM TERRAE SANCTA ET BIBLIORVM HISTORiarVM CUM TABULIS GEOGRAPHICIS AERE EXPRESSIS. AVCTORE CHRISTIANO ADRICHOMI DELPHO. COLONIAE, AGRIPPINA. SUMPTIBUS THOMAE VON COLLEN BIBLIOPOLAE IN PLATEA LATA. ANNO MDCCXXII [1722]. Apresenta uma folha de rosto muito decorada (Fig.713), sem rubrica, e diversos mapas da Terra Santa no miolo. A composição, marcadamente arquitetônica, traz no alto a figura de Cristo sustendo a cruz numa das mãos e a palma do martírio na outra. Abaixo dele, num medalhão, uma passagem bíblica que não logramos identificar. Nas laterais, Moisés com as Tábuas da Lei, e Josué, sustentando o sol. Na parte inferior da composição encontra-se uma cena bíblica retratando o transporte da Arca da Aliança.	258

4.1.2.2	ATHANASII KIRCHERI [...]; ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE, IN X. LIBROS DIGESTA. [...] AMSTELODAMI, APUD JOANNEM JANSSONIUM À WAESBERGE, & HARREDES ELIZAEI WETERTRAET. ANNO [ilegível (1646)]. Várias estampas.....	258
4.2	LIVROS DO MUSEU DA MÚSICA/PALÁCIO DOS BISPOS	264
4.2.1	MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAX. JUSSU EDITUM CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM. VENETHIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LIV. [1754]. Estampas na folha de rosto (Fig.742 e Fig.743), cabeção, ou vinheta, no missal interno aos santos ibéricos (Fig. 744 e Fig. 745) e duas estampas no corpo da obra (Fig.746 e Fig.747). Não apresenta rubricas.	264
4.2.2	MISSALE / ROMANUM / EX DECRETO SACROSANCTI / CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, / S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI / JUSSU EDITUM / CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. / AUCTORITATE RECOGNITUM. / VENETHIS / APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LXIII. [1763]. Estampas na folha de rosto (Fig.748 e Fig.749), e na folha de rosto do missal interno dedicado à Ordem Terceira Franciscana (Fig.750 e Fig.751). Não há a presença de estampas, cabeções ou vinhetas no corpo da obra.....	266
5	OS LIVROS DO CARAÇA	268
5.1	Os LIVROS SACROS.....	269
5.1.1	Bíblias.....	269
5.1.1.1	BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS SIXTI V. PONT. MAX. IVSSV RECOGNITA ATQUE EDITA. ANTVERPIAE EX OFFICINA PLANTINIANA APUD IOANEM MORETUM. MDC.III [1603]. Folha de rosto decorada (Fig.752), sem rubrica.....	269
5.1.1.2	BIBLIA HEBRAICA EORVNDEM LATINA INTERPRETATIO XANTIS PAGNINI LVCENSIS [...] AVRELIE ALLOBROGVM. EXCUDEBAT PETRUS DE LA ROUIER [data ilegível: provavelmente 1609]. Folha de rosto (Fig.753).decorada (sem rubricas), e inexistência de estampas ou gravuras.....	270

5.1.1.3	BIBLIA SACRA CVM GLOSSA ORDINARIA PRIMUM QUIDEM A STRABO FULDENSI [...] ET POSTILLA NICOLAI LYRANI [...]. TOMIS SEX COMPREHENSA. [...]. DVACI EXCUDEBAT BALTAZAR BELLERVS SUIS ET IOANNIS KEERBERGII ANTUERPIENSIS SUMPTIBUS ANNO [ilegível: 1617]. Folha de rosto decorada (Fig.754), sem rubrica do artista.....	271
5.1.1.4	BIBLIA SACRAE VULGATAE EDITIONIS, SIXTI V. & CLEMENTIS VIII. [...] AUCTORE JO: BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...]. PARS ALTERA. VENETIIS, MDCCXLI [1741] EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (Fig.755) e no corpo da obra, ao início dos livros ou das principais passagens. Sem rubricas.	272
5.1.1.5	BIBLIA SACRAE VULGATAE EDITIONIS, SIXTI V. & CLEM. VIII. [...]JUXTA EDITIONEM PARISIENSEM ANTONII VITRE. [...] VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. MDCCLIV [1754]. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (Fig.762) e no corpo da obra, no início dos livros ou das principais passagens. Algumas com rubricas.....	274
5.1.1.5.1	<i>Comparação entre as Bíblias</i>	281
5.1.2	Outros livros sacros.....	283
5.1.2.1	BENEDICT HAEFTENI SCHOLA CORDIS [...]. BRUXELLAE, HIERONYMOS VERDUSSEM, 1600. A informação sobre o editor local e ano não se encontra na folha de rosto (Fig.814), mas, sim, no colofão.	283
5.1.2.2	ΠΑΝΑΠΙΟΝ [PANARION], HOC EST, ARCA MEDICA VARIIS DIUINÆ SCRIPTURÆ PRISCORUMQUE PATRUM ANTIDOTIS ADUERSUS ANIMI MORBOS INSTRUCTA [...] EDITA À IOANNE BUSÆO SOCIETATIS IESU THEOLOGO. APVD. GIORGIVM VARISCHVM. M.D.C.XI [1611]. Folha de rosto (Fig.841) de grande interesse, em que os Pecados Capitais são representados na forma de monstros híbridos.	286
5.1.2.3	COMMENTARIVS IN ESDRAM, NEHEMIAM, TOBIAM, IVDITH, ESTHER, ET MACHABEOS, AVCTORE R.P. CORNELIO CORNELII A LAPIDE E SOCIETATE IESV [...]. ANTVERPIAE APUD IOANNEM & IACOBVM MEVRSIOS. ANNO M. DC. XLV [1644]. Folha de rosto	

	decorada (Fig.842) por <i>putti</i> segurando os instrumentos da Paixão de Cristo ao redor de Seu monograma (Fig.843).....	287
5.1.2.4	FRANCISCI PONAE CARDIOMORPHOSEOS SIVE EX CORDE DESVMPTA EMBLEMATA SACRA. VERONAE. SUPERIORUM PERMISSU. MDCXXXXV [1645]. Folha de rosto decorada (Fig.844) com a Santíssima Trindade no alto, o Rei Davi e sua harpa e o Apóstolo Paulo e sua espada. Não traz indicação do editor, apenas a rubrica G.G. f.	287
5.2	DEMAIS LIVROS.....	289
5.2.1	VITAE PLUTARCHI CHERONEI NOVISSIME POST IODOCUM BADIUM ASCESIUM LONGE DILIGENTIUS REPOSITAE: MAIOREQUE DILIGENTIA CASTIGATAE: CUM COPIOSIORE VERIOREQUE INDICE. NECNON CUM AEMILII PROBI VITIS. UNA CUM FIGURIS: SUIS LOCIS APTE DISPOSITIS (Fig.848). [...] VENETIIS. MELCHIORREM SESSAM & PETRUM DE RAVANIS SOCIOS, ANNO DOMINI MCCCCXVI [1516], DIE XXVI NOVEMBRIS (Fig.849). Este é o mais antigo livro com estampas pertencente ao acervo do Caraça.	289
5.2.2	LA GEOGRAFIA DI CLAVDIO TOLOMEO ALESSANDRINO, NUOUAMENTE TRADOTTA DI GRECO IN ITALIANO, DA GIROLAMO RUSCELLI [...]. IN VENETIA, APRESSO VINCENZO VALGRISI, M.D.LXVI [1561]. Folha de rosto (Fig.864) decorada com a curiosa figura de basilisco pendurado a uma cruz em T (Fig.865), numa referência possível à serpente de bronze (Números 21:8-9). Uma curiosa escolha para a Geografia de Ptolomeu, base da Igreja em assuntos cosmográficos.....	293
5.2.3	C. PLINNI SECVNDI NATURALIS HISTORIAE. LIBRI TRIGINTA SEPTEM. [...] AFFIXA SUIS LOCIS SIGISMUNDI GELENIJ [...]. VENETIIS, APUD HIERONYMUM SCOTUM. M D. LXXI [1571]. Folha de rosto decorada (Fig.866 e Fig.867).	294
5.2.4	PLUTARCHI CHAERONENSOS MORALIA [...] VENETIIS, APVD HIERONYMUM SCOTUM. MDLXXII [1572]. A página foi restaurada (Fig.868) e não permitiu que descobrissemos o tradutor. Traz um belo cabeção, ou vinheta, de uma Virtude sobre o globo sideral, trazendo um filactério onde se lê FIAT [IN] PAX IN VIRTUTE TVA (Fig.869).....	294

- 5.2.5 DELLA FISIONOMIA DELL'HUOMO DE GIOVANNI DELLA PORTA. Sem folha de rosto e sem data, presumivelmente de 1573. Traz um retrato do autor (**Fig.870**) e a dedicatória e, como se pode ver, escrito pelo próprio punho de Miguel Maria Sipolis, seu nome e *Roma, 1870*. (**Fig.871**)..... 295
- 5.2.6 HIEROGLYPHICA SIVE DE SACRIS AEGYPTIORVM, ALIARVMQUE GENTIVM LITERIS COMENTARIJ IOANNIS PIERII VALERIANI BOLZANIJ [...] BASILEAE, PER THOMAM GVARINUM, M.D. LXXV [1575]. Folha de rosto decorada (**Fig.878**) e retrato de Cosme de Médici a quem a obra foi dedicada (**Fig.879**)..... 297
- 5.2.7 PHILIPPVS PHINELLA DE PLANETARIA NATVRALI PHISIONOMIA. [s.n.] NEAPOLI, 1632. Sem folha de rosto, ou título, nem indicação do editor, a obra inicia-se com um retrato do autor (**Fig.898**). Segundo o catálogo da Biblioteca do Caraça, a obra seria intitulada, na verdade PHILONOMICA & MATROFEOPICA. Todavia, ela trata, explicitamente, das influências que os astros produziriam na fisionomia humana, como os textos relacionados às estampas proclamam. Sua inclusão no presente trabalho justifica-se por sua raridade, convergência com o nosso tema principal e, também, pela possibilidade de se encontrar há mais tempo naquele acervo: não há carimbos nem autógrafos do Pe. Sipolis, por exemplo. Seleccionamos algumas imagens que, julgamos, destacam a relevância desta obra (**Fig.899 a Fig.905**)..... 301
- 5.2.8 FLORA OUERO CVLTVRA DI FIORI DEL P.GIO: BATTISTA FERRARI SANESE DELLA COMP. DI GIESII DISTINTA IN QUATRO LIBRI E TRASPORTATA DALLA LINGUA LATINA NELL'ITALIANA DA LODOVICO AURELI PERUGINO. IN ROMA PER PIER.'ANT. FACCIOTII, 1638. Esta obra foi primeiro publicada em latim em 1633 e, posteriormente, impressa em italiano, traduzida pelo perugino Ludovico Aureli, em 1638 (o presente volume). Ela é um tratado em quatro livros sobre jardinagem e flores ornamentais dedicada ao Cardeal Francesco Barberini, sobrinho do Papa Urbano VIII (cujas armas se veem no alto da folha de rosto – as vespas dos Barberini). 303
- 5.2.9 BASILICAE VETERIS VATICANAE DESCRIPTIO, AVCTORE ROMANO EIUSDEM BASILICAE CANONICO, CUM NOTIS ABBATIS PAVLI DE ANGELIS, QUIBUS ACCEDIT DESCRIPTIO BREVIS NOVI

TEMPLI VATICANI NEC NON VTRIUSQUE ICHNOGRAPHIA [...].ROMAE. TYPIS BERNARDINI TANI 1646. A folha de guarda traz a seguinte inscrição: DESCRIPTIO VATICANAE BASILICAE VETERIS ET NOVAE (**Fig.941**). Segue-se a estampa, no frontispício, de uma estátua de São Pedro (**Fig.942**), sob a inscrição PRINCEPS APOSTOLORVM, e ladeada pela passagem et venient ad te curvi filii eorum qui humiliaverunt te et adorabunt vestigia pedum tuorum omnes/ gens enim et regnum quod non servierit tibi peribit, ambas de Isaías,60, mas os versículos estão incompletos e editados: a primeira parte pertence ao Isaías,60:14 e a segunda a Isaías,60:12. Por fim, a folha de rosto (**Fig.943**), com o título completo e as informações sobre a edição. A Biblioteca Nacional de Portugal, que possui em seu acervo um exemplar desta obra, dá seu autor como incerto. E o livro, na verdade, promete mais do que cumpre. Não há uma estampa sequer da antiga Basílica, e quanto à nova, resume-se a apresentar uma planta do templo (**Fig.944**), dos altares laterais de Santo André (**Fig.945**, **Fig.946** e **Fig.947**), de Santa Verônica (**Fig.948** e **Fig.949**), e de Santa Helena (**Fig.950** e **Fig.951**), como também do baldaquino do trono de São Pedro, projetado por Bernini (**Fig.952**), bem como uma grande estampa dobrada com a cena de Cristo, ressuscitado, aparecendo aos apóstolos (**Fig.953**), que encerra a obra. 308

5.2.10 DE VRBIS AC ROMANI OLIM IMPERII SPLENDORE. OPUS ERUDITIONIBUS, HISTORIIS, AC ANIMADUERSIONIBUS, TAM SACRIS QUAM PROFANIS ILLUSTRATUM. IN QUO ETIAM NONNULLA EX OCCASIONE TANGUNTUR, TAM CIRCA ROMANAE ECCLESIAE PRINCIPATUM, QUAM CIRCA ALIAS RELIQUARUM ORBIS REGIONUM RES MEMORATU DIGNAS. AVCTORE IOANNE BAPTISTA CASALIO ROMANO. ROMAE, ANNO IVBLIEI MDCL [1650]. EX TYRAPHIA FRANCISCI ALBERTI TANI. Estampas no frontispício e no corpo da obra..... 311

5.2.11 CAEREMONIALE EPISCOPORVM CLEMENTIS VIII PRIMVM NVNC DENVO INNOCENTII PAPAE X. [...]. ROMAE, TYPIS REU. CAMERAE APOSTOLICAE, 1651. Estampas no frontispício (**Fig.984** e **Fig.985**), na folha de rosto (**Fig.986**) e diversas no corpo da obra..... 317

5.2.12	VIDA Y HECHOS DEL INGENIOSO CAVALLERO DON QUIXOTE DE LA MANCHA. COMPUESTA POR MIGULE DE CERVANTES SAAVEDRA, PARTE PRIMERA. NUEVA EDICION, COREGIDA Y ILUSTRADA COM 32 DIFFERENTES ESTAMPAS MUY DONOSAS, Y APROPRIADAS À LA MATERIA. EN AMBERES, POR HENRICO Y CORNELIO VERDUSSEN, MDC. XCVII [1697].	319
5.2.13	NOVA ESCOLA PARA APRENDER A LER, ESCREVER E CONTAR. OFFERECIDA A' AUGUSTA MAGESTADE DO SENHOR DOM JOAÕ V. REY DE PORTUGAL. PRIMEIRA PARTE. POR MANOEL DE ANDRADE DE FIGUEIREDO, MESTRE DESTA ARTE NAS CIDADES DE LISBOA. OCCIDENTAL, E ORIENTAL. LISBOA OCCIDENTAL, NA OFFICINA DE BERNARDO DA COSTA DE CARVALHO [data apenas manualmente: 1722]. Estampa no frontispício (Fig.997), retrato do autor (Fig.998), cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (Fig.999), e três outras no corpo deste volume.....	319
6	CONCLUSÃO	322
6.1	MODELOS NA PINTURA.....	322
6.1.1	A Influência de Joaquim Carneiro da Silva e de seus discípulos.....	322
6.1.2	O Missal da Typographia Regia e o nártex da Matriz de Itaverava	338
6.1.3	O Batismo de Cristo da Sé de Mariana	341
6.2	A FOLHA AVULSA DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS E PERDÕES DE OURO PRETO	342
6.3	A SANTA CEIA DO CARAÇA.....	343
6.4	MODELOS NA ESCULTURA.....	349
6.4.1	A Estampa do Missal Franciscano	349
6.5	OS PROFETAS DO ALEIJADINHO.....	351
6.5.1	A Tradição.....	351
6.5.2	As Gravuras florentinas	353
6.5.3	Os profetas e a Bíblia Pezzana do Caraça.	360
6.6	CONCLUSÃO	366
7	BIBLIOGRAFIA	368
	ANEXOS	408

1 APRESENTAÇÃO

O presente trabalho teve sua origem da tentativa de elucidar os modelos utilizados por Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) para os dois painéis do forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Mariana, Minas Gerais, painéis intitulados, conforme a tradição, *Êxtase de S. Francisco* (**Fig.1**) e *Agonia e Morte de S. Francisco* (**Fig.2**), realizados em princípios do século XIX.



Fig. 1. Ataíde. *Êxtase de S. Francisco*, início do séc. XIX. T.s.m., 548 cm x 280 cm. Capela da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis, Mariana, MG.



Fig. 2. Ataíde. *Agonia e Morte de S. Francisco*, início do séc. XIX. T.s.m., 548 cm x 280 cm. Capela da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis, Mariana, MG.

Em nosso trabalho de conclusão do curso de graduação em História¹, pudemos localizar uma estampa que, por diversos elementos, pareceu-nos um modelo bastante eficiente para as pinturas de Ataíde, principalmente para o painel da *Agonia*. Tratava-se de uma gravura de Agostino Carracci (1557-1602) cujo título é *S. Francisco consolado por anjos musicais* (**Fig.3**) – a qual, por sua vez, era uma cópia de uma pintura de Francesco Vanni (1563-1610), intitulada *S. Francisco em êxtase*, localizada no Palazzo Pitti, em Florença (ASKEW, 1969: 281 e ss.), na Sala de Prometeu, ou *Stanza di Prometeo*

¹ LEITE, P.Q. *A Morte mineira de S. Francisco de Assis: breve análise de dois painéis do Mestre Ataíde da sacristia da capela da Ordem Terceira franciscana de Mariana, MG*. Monografia de graduação. Piracicaba: Unimep, 2007. 121 p.: il.

(CHIAVACCI, 1859: 457)², uma obra “muito estimada pelos gravadores” (GIETMANN, 1912)³, a ponto dela própria ser gravada por seu criador (BRYAN, 1864: 833).



Fig. 3. Agostino Carracci. *S. Francisco consolado por anjos musicais, a partir de Francesco Vanni, 1595*. Gravura, 30,7 cm x 23,3 cm. Fine Arts Museum os S. Francisco, CA, EUA⁴.

Como fundamento às nossas suposições, baseamo-nos na comparação entre algumas partes semelhantes em ambas as obras, como a dolente expressão de S. Francisco e o eixo de sua figura nas composições (**Fig.4** e **Fig.5**), a apropriação do desenho da asa direita do anjo de Carracci (**Fig.6**) na asa direita da dupla angélica de Ataíde (**Fig.7**), bem como a posição das pernas daquele nos personagens do pintor mineiro (**Fig.8**). Índices que julgamos bastante apropriados então.

² Em seu *Guida dell'Imperiale e Royale Galleria del Palazzo Pitti*, a obra é descrita sob o n. 356: do inventário, nos seguintes termos: “*San Francesco in estasi. A.b. o. 92. – L.o. 68* [que presumimos, seja, 92 cm de altura x 68 cm de largura] – *Rame, forma ovale, fig. int.* [ó.s.m., formato oval]. *Il santo, seduto in terra, va in estasi ascoltando un Angiolo che è in aria in ato di suonare il violino. Ai suoi piedi sono um libro ed um tescchio. Nel fondo vede si um paese*”. Numa tradução livre: “O santo, sentado na terra, encontra-se em êxtase escutando um Anjo que está nos ares soando um violino”. Não há dúvida, portanto, de que se trata da obra em questão. Infelizmente, não obtivemos sua imagem.

³ GIETMANN, 1912. In <http://www.newadvent.org/cathen/15272b.htm>. Acesso em 05.03.2010.

⁴ Há um exemplar da mesma estampa no Gabinetto di Disegni i stampe da Pinacoteca Nacional de Bolonha, medindo 30,7 x 20,4 cm.



Fig.4. Carracci. Pormenor da Fig.3.



Fig.5. Ataíde. Pormenor (refletido) da Fig.2.

Fig.6. Carracci.
Pormenor da Fig.3.Fig.7. Ataíde.
Pormenor da Fig.2.Fig.8. Ataíde.
Pormenor da Fig.2.

Desde cedo nos afigurou como correta uma pesquisa que procurasse também demonstrar as possíveis escolhas de Ataíde quanto à inclusão ou exclusão de certos elementos das estampas originais nas obras analisadas, tanto em razão da natureza a que se destinavam — apologética franciscana para um templo de irmãos terceiros — quanto, também, por serem conhecidas as práticas de reinterpretação de tais imagens pelos artistas coloniais como um todo, e do mestre marianense em particular.

Pois, partindo da premissa, já demonstrada por diversos estudiosos⁵, de que a circulação de gravuras — ao lado das estampas contidas em livros sacros e profanos — influenciaram fortemente a produção pictórica europeia, do Renascimento ao Rococó, e, por extensão, a própria pintura colonial, dentre elas a “escola mineira”, cujo principal expoente é

⁵ Trataremos deles no momento oportuno.

Ataíde, decidimo-nos por investigar as possíveis fontes de inspiração, ou modelos, empregados pelo artista de Mariana, na execução dos referidos painéis. Mas não só os modelos para os painéis.

Percebemos, logo no início de nossas pesquisas, que salvo por alguns poucos estudos⁶ sobre as modelos utilizados por Ataíde, retirados de missais, havia ainda um vasto material a ser pesquisado em Bíblias, livros devocionais e outros que poderiam, igualmente, compor um acervo imagético disponível aos artistas do período e aos comitentes de suas obras.

Assim, se nossa intenção inicial foi a de localizar um eventual exemplar da gravura de Carracci nos fundos arquivísticos e bibliotecas de Ouro Preto, Mariana e região, para comprovarmos nossa hipótese de que aquela seria o modelo utilizado por Ataíde, decidimo-nos por ampliar o rol de livros a serem consultados, procurando revelar ao menos parte do fundo de imagens eventualmente consultado por Ataíde e pelos demais pintores da escola mineira.

Os resultados, pois, de nossas pesquisas, encontram-se neste trabalho.

1.1 INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Os painéis de Ataíde da capela dos irmãos terceiros franciscanos de Mariana, conquanto sejam obras bastante conhecidas, foram, até agora, alvos de bem poucos estudos da historiografia da arte nacional, o que se deve, consideramos, a alguns bem demarcados motivos.

O primeiro dos aspectos que, acreditamos, tenha contribuído para o pouco interesse pelos painéis da sacristia da Capela de S. Francisco, de Mariana, MG, seria resultado da grande lacuna, e ao mesmo tempo, obstáculo, que envolve a própria questão da atribuição das obras. Conquanto elas se revelem, até mesmo para um observador leigo, inequívocos exemplares da obra pictórica de Ataíde (pelo tema, linhas, formas, palheta e tratamento geral), conquanto os vínculos existentes entre o pintor e a Ordem Terceira sejam sobejamente conhecidos (não só era membro daquela irmandade como em sua capela realizou várias obras, sendo, inclusive, nela sepultado), a triste verdade é que não há um único documento que ateste, clara, especificamente, a sua contratação para a execução daquelas pinturas e o pagamento efetuado pelas mesmas, registros que vêm sendo preferencialmente utilizados no

⁶ Q.v. a nota 2.

reconhecimento da produção dos artistas mineiros do Barroco e do Rococó em geral. Tal fator, julgamos, em vista de nossas pesquisas, seria a principal causa para o pouco destaque que tem sido dado àquelas obras nas últimas décadas. Em suma, parte de sua obra vem sendo negligenciada graças a um *argumentum ex silentio*: já que não há registros de sua autoria em parte alguma, ela não seria de sua autoria. Entretanto, acreditamos haver suficientes indícios de que tais pinturas sejam de sua autoria em virtude dos seguintes motivos, que exporemos.

O painel que retrata o *Êxtase de S. Francisco*, da sacristia de Mariana, apresenta uma evidente semelhança com um painel localizado nos ângulos da nave da capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto (**Fig.9** e **Fig.10**), que trata do mesmo tema e o qual é, comprovadamente, uma obra de Ataíde (TRINDADE, 1958: 155).



Fig.9. Ataíde. *Êxtase de S. Francisco*, c. 1808. T.s.m., c. 280 x 120 cm.
Igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto.



Fig. 10. Ataíde. *Êxtase de S. Francisco*.
Pormenor da Fig. 9.

O referido painel, bem como aquele que o acompanha no mesmo forro, possuem, ambos, elementos estilísticos e técnicos próprios à pалheta do artista marianense, como pode ser verificado na comparação dos mesmos com muitas de suas várias obras, cuja autoria já foi estabelecida.

Outro aspecto que julgamos poder corroborar o fato de serem os painéis frutos da produção de Ataíde, ainda que, como já mencionado, inexistentem registros de pagamentos feitos por aquelas obras, baseia-se no testemunho de que, pelo menos num caso anterior, o pintor marianense nada cobrou por seu trabalho, salvo “pelo Verniz com que a Ordem assestio” [sic]⁷. Trata-se, justamente, da execução dos famosos “azulejos” da capela-mor da capela de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, inspirados na Bíblia de Demarne e tema do célebre artigo⁸ de LÉVY (1978), concluídos em 1801.

E é de se indagar o motivo de tal comportamento de Ataíde, visto que vivia de seu ofício de pintor. Assim, levantamos a hipótese, de que, pelo fato de o artista ser um irmão devoto da Ordem Terceira franciscana de Ouro Preto, a execução gratuita da obra seria uma pia doação sua à irmandade, não em dinheiro, e sim através de seu trabalho. E admitida esta hipótese, consideramos bastante plausível a possibilidade de que Ataíde também tenha “dado” os painéis da sacristia da capela de S. Francisco de Mariana, ou aberto mão de qualquer pagamento, já que era também, se não principalmente, membro daquela irmandade, com sede em sua cidade natal, e cuja capela certamente escolheu para o seu sepultamento.

E, por fim, sua autoria quanto àquelas pinturas vem sendo já reconhecida há algumas décadas por especialistas como Carlos DEL NEGRO (1962), Ivo Porto de MENEZES (1965), Lélia Coelho FROTA (1982) e Adalgisa Arantes CAMPOS (2005).

Não obstante serem obras de vulto, e reconhecidas como da lavra de Ataíde por diversos especialistas – um dos vetores que legitimam as obras de arte (COLI, 1995) –, até onde nos foi possível saber, não há qualquer estudo específico voltado àqueles painéis, nem, tampouco, às imagens que, potencialmente, serviram-lhe de modelo, o que, todavia, não ocorre com outras produções suas.

Julgamos que isto se deva, principalmente, porque, se tem estudado mais as pinturas de Ataíde por elas mesmas, do que enquanto cópias de um modelo disponível em livros ou estampas avulsas que circularam no período colonial nas Minas Gerais.

Portanto, nossas escolhas quanto ao método empregado no presente trabalho compreendem um inventário dos livros estampados que se encontram em fundos de Ouro Preto, Mariana e na Biblioteca do Caraça, em Santa Bárbara, livros estes que podem ter influenciado a produção artística do período destacado.

⁷ Idem, op. cit., p156.

⁸ Dele trataremos, mais pormenorizadamente, um pouco adiante.

1.2 CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS

A metodologia instituída por Erwin PANOFSKY (1979: 64-65) para o estudo da obra de arte – mormente a arquitetura e a pintura (extensível aos seus gêneros subsidiários, como o desenho e a gravura – contanto tenha conhecido um imenso sucesso e grande adesão, já era fortemente criticada por autores como Pierre FRANCASTEL (1993: 27; 69)) em princípios dos anos 1950. Segundo este autor, a implacabilidade do método dificilmente poderia se estender àquelas obras posteriores a meados do século XIX. E, em boa parte, ele não consideraria as obras para além da análise do que elas representam⁹.

A proveniência do método, todavia, remonta às mais antigas análises da obra de arte. Sua própria terminologia remonta aos clássicos livros de emblemas, verdadeiros manuais, que foram, sobretudo, a *Iconologia*, de César RIPA e os *Emblemas*, de Andrea ALCIATO¹⁰. Obras que, literal e literariamente, ensinavam os pintores a reconhecerem uma grande variedade de temas de interesse às artes da época, por meio de uma imagem acompanhada de uma legenda, um conceito e prática, presos ainda à máxima horaciana do *ut pictura poesis*, que perduraria por ainda mais de dois séculos – todavia de uma maneira bem menos linear do que se pretende, e vejamos por que.

Se a passagem original

[...] *Ut pictura poesis; erit quae, si proprius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit [...]*¹¹

atualmente é traduzida como

[...] Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre [...]¹²,

⁹ A crítica é menos do método em si e mais quanto ao seu emprego por MÂLE (1951), pois considera que neste “o lugar atribuído à difusão iconográfica pela gravura é totalmente insuficiente” e que este seria um estudo extremamente importante que ainda estaria por ser feito (FRANCASTEL, 1993: 27).

¹⁰ Trataremos desta obra, mais detidamente, um pouco adiante.

¹¹ In <http://www.intratext.com/IXTLAT0532/P4E.HTM>. Acesso em 12.05.2010.

¹² BRUNA, 2005: 65.

sobressaindo claramente as correlações antitéticas entre ambas, veremos que no passado não foi bem assim a sua compreensão¹³. Assim é o caso da tradução da mesma passagem feita por Joaquim José da Costa e SÁ, de 1794, e mais próxima, portanto, de nosso objeto de estudo:

[...] *A Poesia assemelhar-se-há muito á Pintura; porque haverá certo quadro, que visto de mais perto te encantarás mais; e outra porém ao contrário, se estiveres mais affastado: esta pintura pede se veja em lugar sombrio: est'outra, que não teme os olhos do crítico mais subtil, e experto, gostará de que se veja em clara luz. Esta depois de vista, agradou huma só vez: esta, sendo repetida dez vezes, agrada sempre [...].*

E esclarece o tradutor, numa longa sequência de notas

[...] *A Poesia, como dizem, he uma pintura que falla; a pintura porém he huma Poesia callada. Platão, L.X. De Rep., diz que os Poetas são semelhantes aos Pintores; e ensina que tanto os Poetas, como os Pintores se occupão em imitar, e exprimir os animaes e as cousas inanimadas. Confirã-se Aristóteles, Poetic., Plutharco, ex Simonide, &c. [...] Horacio nos diz neste preceito que não tem merecimento algum o Poema, que não for optimo.*

O Abbade Batteaux, Professor Regio, diz que neste lugar não se tratava das Artes comparadas entre si, mas das obras. Ha pedaços de Poesia, como os [há] de Pintura: Vt pictura sic quaedam erit poesis, quae... [...]

Assim como há certa pintura, que agrada mais vista de mais perto, do mesmo modo ha Poesias elegantes, e exactamente feitas, e por muito tempo trabalhadas com engenho, e arte, as quaes sendo vistas, e examinadas com miudeza, e diligência, e de perto, tanto mais causarão a admiração, quanto mais forem vistas: e isto porque sobresaem sempre, e brilhão novas belezas, que pelas suas graças encantão os espíritos dos que as lem; e assim como outras pinturas devem ser vistas de longe, semelhantemente ha tambem Peças, e Composições Poeticas, que lidas sem maior reflexão, raptim, e como ás corridas, talvez agradarão, quiçá por se encontrarem nellas em dous ou tres lugares algumas bellezas; porém examinando-se com maior attenção, apparecerão muitos defeitos, e vicios, pelos quaes escandalizado o leitor as rejeitará [...].

Mas aparentemente se contradiz, ao encontrar dessemelhanças entre a pintura e a poesia:

[...] *Outra dissemelliança da pintura: Huma pois pertende ser vista em hum lugar pouco claro, e quasi escuro, porque he peor; outra porém, que não recusa ser vista á clára luz, certamente he muito melhor, e mais bella¹⁴.*

¹³ Como bem já o notara LEE (1967: 33-9).

¹⁴ SÁ, 1794:141-142.

Quer se tome a passagem no sentido como a viu o século XVIII ou como a enxergou o atual, tratou a mesma de ser, em ambos os casos, uma tentativa de corrigir, acreditamos, uma prática que o próprio Horácio menciona logo no início de sua *Arte Poética*¹⁵: o juízo geral que acreditava que “os Pintores, e os Poetas tem igual liberdade de exprimir tudo o que se lhes representa em a fantasia” – “[...] ‘Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.’”¹⁶.

Não é objetivo deste trabalho se deter nesta questão, mas julgamos necessários alguns esclarecimentos. Embora a máxima de HORÁCIO “a pintura, como a poesia” referia-se à igualdade de estatuto entre ambas as artes, e que uma deveria ser tão “bem conformada” ou *bela*¹⁷ como a outra, seu sentido foi tomado, a partir do Renascimento, também de uma outra forma, fazendo surgir uma sutil inversão de seu significado a qual, no entanto, não o desmente, mas que vem a agregar-se na proposição inicial. Convencionou-se, então, que a poesia necessariamente deveria sugerir temas, motivos, ideias para a pintura, e vice-versa.

Esse caráter marcadamente literário das artes visuais ganharia maior referência livresca na medida em que os modelos para a pintura e, mesmo para a poesia, eram fornecidos por meio de gravuras e estampas inseridas em livros, fossem elas *originais*, ou cópias de outras obras existentes. O que é um aspecto ainda pouco estudado pelos especialistas na área dedicada à produção artística colonial. Talvez porque os próprios estudos sistemáticos, e de ampla divulgação, quanto aos artistas mineiros do período, começam a surgir somente nas décadas de 1930 e 1940.

Pois ainda que seja tentador mencionar o Segundo Vereador do Senado da Câmara da Comarca de Mariana, José Joaquim da Silva, autor da *Memória que se lê no respectivo livro de registro de fatos notáveis estabelecido pela ordem régia de 20 de julho de 1782*, e contemporâneo daquela “idade do ouro” das construções sacras daquela região, como o primeiro historiador da arte mineira, tal seria um exagero. Seu trabalho, ainda que revelador, não passou de um relatório, de um memorial exigido pela Coroa para o conhecimento do que ocorria nas diversas partes do império português. Nele não se encontram análises críticas, tal qual as compreendemos hoje. Ao mesmo tempo, dedica-se ele, principalmente, à construção

¹⁵ Por *Arte Poética* acabou consagrado este texto que, em sua origem, era tratado como *Epístola aos Pisões*.

¹⁶ SÁ, I 794:4); <http://www.intratext.com/IXTL/AT0532/P4E.HTM>.

¹⁷ É muito difícil resistir à substituição da expressão “bem conformada” pela palavra “bela”. Sobretudo por entendemos geralmente o conceito de *Belo*, como relacionado ao pressuposto clássico quanto ao assunto, que conteria toda uma gama de categorias, simultâneas, num só objeto: “o tecnicamente bem realizado, “o bem-acabado”, se não “perfeito”, “o máximo moralizante” e o “transcendente”. Entretanto, esta própria noção, segundo KRISTELLER, nunca foi assim tão evidente (q.v. MAHONEY, 1976). Com o que PANOFISKY (2000) concordava.

das igrejas e capelas, aos seus aspectos arquitetônicos e à sua talha decorativa, e em sua descrição dos mesmos encontra-se a primeira referência, para além dos livros de registro das igrejas e capelas, de Manuel Francisco Lisboa e de seu filho, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho¹⁸. Acredita-se que a *Memória* conteria uma parte relativa à pintura, mas a mesma permanece ainda desaparecida, se é que de fato existiu¹⁹. E, ainda assim, duvidamos de que a ela, caso exista, trate de alguma obra de Ataíde, então com meros vinte anos de idade e sem reputação ainda formada²⁰.

Da mesma maneira, é sedutora a ideia de incluir as análises realizadas por Diogo de Vasconcelos para a obra, coletiva, *Bicentenário de Ouro Preto*²¹, como a primeira análise em profundidade das artes mineiras do século XVIII. Porém elas carecem do necessário rigor metodológico que as caracterizariam como uma verdadeira pesquisa de história da arte, conforme as práticas assumidas pela disciplina nas últimas décadas.

Assim, os principais trabalhos relativos à pintura de Manuel da Costa Ataíde, para além da mera menção que Mário de ANDRADE a ele faz, em seu estudo sobre o Aleijadinho²², foram os de autoria de Rodrigo Mello Franco de ANDRADE²³, Luís JARDIM²⁴, Hannah LEVY²⁵ e Salomão de VASCONCELOS²⁶, publicados entre os anos 1930-40.

Os anos 1950 pouco avançaram neste sentido, cabendo à primazia das pesquisas sobre Ataíde ao Cônego Raimundo TRINDADE e a Carlos DEL NEGRO²⁷. E nos anos 1960, destaca-se apenas a monografia de Ivo Porto de MENESES²⁸ e uma quase desconhecida conferência de DEL NEGRO²⁹ proferida por ocasião do bicentenário de nascimento do pintor mineiro.

¹⁸ BRETAS, R. *Traços Biográficos do Finado Antônio Francisco Lisboa*. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 15, 1951.

¹⁹ Suposição levantada pela Prof.ª Dr.ª Myriam Ribeiro de Oliveira em diálogo pessoal conosco, visto que “não há qualquer menção a esta *Memória* que não aquela feita por Bretas.

²⁰ No período em que a *Memória* teria sido escrita, entretanto, Ataíde já se encontrava em atividade. Há um registro de 1781 em que consta que ele recebeu por “encarnar duas imagens de Cristo” e “de dourar e pintar 20 med r\$” no Santuário de N.S. Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo, e um outro, de 1782, por trabalho não especificado, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana. In DEL NEGRO (1962:, p. 78).

²¹ *Bi-centenário de Ouro Preto*: memória histórica. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1911.

²² ANDRADE, M. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

²³ ANDRADE, R. M.F. de. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

²⁴ JARDIM, L. *Pintura e Escultura I*: textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo: FFAUUSP; MEC-IPHAN, 1978.

²⁵ LEVY, H. *Pintura e Escultura I*: textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo: FFAUUSP; MEC-IPHAN, 1978.

²⁶ VASCONCELOS, S. *Ataíde: Pintor Mineiro do século XVIII*. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941.

²⁷ DEL NEGRO, C. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

²⁸ MENEZES, I. P. de. *Manoel da Costa Ataíde*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UFMG, 1965.

²⁹ DEL NEGRO, C. Bicentenário de nascimento do pintor mineiro Manoel da Costa Ataíde.

A década de 1970 silencia quanto a Ataíde. E nos anos 1980, só um grande trabalho de vulto é publicado, por Lélia Coelho FROTA³⁰. Praticamente esquecido nos anos 1990, seria necessário o novo século para um outro trabalho de peso, organizado por Adalgisa Arantes Campos³¹ e que, ao lado de novas pesquisas, trouxe também os estudos de Ivo Porto de Meneses, raros e fora do prelo.

1.3 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

Já naqueles pioneiros artigos de JARDIM (1978)³² e LÉVY (1978)³³ – que se tornaram marcos dos estudos sobre o artista, tanto por sua profundidade, quanto por seu ineditismo – , os autores trataram das fontes de inspiração, ou modelos, de Ataíde, demonstrando a importância das gravuras avulsas, ou contidas em bíblias, missais e demais livros de natureza religiosa, na formulação de algumas de sua pinturas.

JARDIM foi o primeiro a identificar uma estampa contida num missal posteriormente utilizada como modelo na pintura. Tratava-se, segundo aquele autor, de uma cena da *Adoração dos Pastores* contida num missal da Architypographia Plantiniana de 1744³⁴. Infelizmente, todavia, a estampa utilizada (**Fig.11**) pertencia na verdade a um missal publicado pela Typographia Regia (**Fig.12**), de Lisboa, que foi gravada por Gaspar Fróes (ou Fróis) de Machado em 1777, e reproduzida sucessivamente até 1860³⁵ pelo menos, como adiante veremos mais pormenorizadamente. Todavia, à vista da pintura (**Fig.13 a Fig.16**) que a tomou como modelo, localizada na Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, do Serro, não há dúvidas quanto a seu emprego enquanto tal.

³⁰ FROTA, L. C. *Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

³¹ CAMPOS, A. A. (org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

³² *A Pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*. Rio de Janeiro, Revista do SPHAN, n.º 3, 1939, p.63-102.

³³ *Modelos europeus na pintura colonial*. Rio de Janeiro, Revista do SPHAN, n.º 8, 1944, p. 7-65.

³⁴ JARDIM, op. cit., p. 188 (da edição de 1978).

³⁵ A edição mais antiga desta série, com idênticas estampas, foi a de 1781, como veremos posteriormente.



Fig. 11. “Anônimo”.
*Adoração dos pastores*³⁶.



Fig. 12. Gaspar Fróes de Machado.
Adoração dos pastores. Gravura. Missal português de 1781.



Fig. 13. Anônimo. *Adoração dos pastores*, séc. XVIII. Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Serro, MG³⁷.



Fig. 14. Anônimo. Pormenor da Fig. 11³⁸.



Fig. 15. *Adoração dos pastores*, séc. XVIII. Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Serro, MG.



Fig. 16. Pormenor da *Adoração dos pastores* (Fig. 15).

³⁶ JARDIM, op.cit., p. 192.

³⁷ JARDIM, op.cit., p. 190.

³⁸ Idem, p. 190.

Semelhante jogo de acertos e imprecisões ocorre também na sua análise do modelo da pintura de Ataíde do forro da nave da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara (Fig.17). JARDIM indica como modelo uma *Ressurreição* (Fig.18) – de Joaquim Carneiro da Silva, de um missal português – como se aquela pertencesse ao missal de Antuérpia de 1744. E, no entanto, nota-se que a pintura (Fig.19), se podemos dizer que se aproxima de algum dos modelos disponíveis, seria um tanto vagamente da *Ascensão* (Fig.20), do mesmo missal, gravada também por Joaquim Carneiro da Silva.



Fig. 17. Ataíde. *Ressurreição*³⁹.



Fig.18. Joaquim Carneiro da Silva. *Ressurreição*.
Missal português de 1781



Fig.19. Ataíde. *Ressurreição*. T.s.m.
Matriz de S. Antonio, Santa Bárbara, MG.



Fig. 20. Joaquim Carneiro da Silva.
Ascensão.
Missal português de 1781.

³⁹ JARDIM, op.cit., p. 196.

Mais apropriado é o estudo de LÉVY, que retifica certos *cochilos* de JARDIM. A autora não só atribui corretamente a autoria da estampa da *Adoração* como da lavra de G.F, Machado (o já citado Gaspar Fróis de Machado), como a situa como o modelo da pintura de Manoel Antônio da Fonseca, de 1787, localizada no forro da nave da Igreja de São José de Itapanhoacanga (**Fig.21**). E, mais do que isto, acrescenta, muito corretamente, que a estampa “foi executada segundo o painel original (**Fig.22**) de Sebastiano Conca” (1680-1764).



Fig. 21. Manoel Antônio da Fonseca. *Adoração dos Pastores*⁴⁰, 1787⁴¹.



Fig.22. Conca. *Adoração dos pastores*, 1720. Ó.s.t., 243,84 cm x 264,16 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Imprescindível também foi sua contribuição na medida em que revela a área de extensão conhecida por aquela estampa e seu emprego como modelo em pinturas localizadas na Capela da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro (**Fig.23**) e na Capela dos Passos da Catedral de Taubaté, SP (**Fig.24**), além de uma outra existente na Capela de Santana, no Morro do Chapéu, em Lafaiete, MG.

⁴⁰ LÉVY, op. cit., p. 137.

⁴¹ Segundo DEL NEGRO, 1978:157.

Fig. 23. Anônimo. *Ressurreição*⁴².Fig.24. Anônimo. *Ressurreição*⁴³.

Todavia, a descoberta que pareceu causar maior repercussão, feita por LÉVY, foi no que diz respeito aos painéis imitando azulejos que se encontram na nave da Igreja Matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara, MG, realizados entre os anos de 1806-7⁴⁴, e sobre aqueles da capela-mor da Capela de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, MG, concluídos em 1812⁴⁵. Ambas as obras, que são praticamente idênticas⁴⁶, seriam, segundo os já mencionados autores, inspiradas na *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes Depuis le commencement du Monde jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament Représentée, En cinq cent Tableaux Gravez d'après Raphael et autres grand maitres et Expliquée par des paroles même de l'Écriture en Latin et en François, 3 volumes in qto Dédiée a La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ordre de Sá Magesté*, ou como é mais conhecida, a Bíblia de Demarne, de que há um exemplar na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

A semelhança entre as obras, apontadas por LÉVY, fala por si própria no caso do episódio da visita de três anjos a Abraão e Sara anunciando o nascimento de Isaque (Gen 18: 1-10), copiada de uma pintura (**Fig.25**) de Rafael Sanzio (1483-1520), como representado na Bíblia de Demarne (**Fig.26**) e na cena retratada na barra dos falsos azulejos de Ataíde (**Fig.27**)⁴⁷.

⁴² LÉVY, op. cit., p. 136.

⁴³ Idem, p. 140.

⁴⁴ MENEZES, 1965: 75-76.

⁴⁵ MENEZES, 1965: 64.

⁴⁶ Semelhança já notada anteriormente por JARDIM, op.cit., p. 205., que a considera a pintura de S. Francisco uma "exata reprodução" da de Santa Bárbara.

⁴⁷ A autora, em seu artigo, compara ainda as gravuras de Demarne à pintura de Ataíde dos episódios da promessa feita a Abraão (Gn 12:1-3), da restituição de Sara a Abraão (Gn 20:14-16), da já mencionada visita dos anjos, da hospitalidade oferecida a eles (Gn 18:8), do sacrifício de Isaque (Gn 22: 10-13) e da morte de Abraão (Gn 25:8). Quanto aos versículos aqui indicados, eles não se referem à integralidade das passagens, mas, sim, do que foi retratado.



Fig.25. Rafael. *Abraão e os três anjos*, c. 1517. Afresco. Loggia de Rafael, cena XV. Musei Vaticani, Vaticano.



Fig. 26. Bíblia de Demame. *A visita dos três anjos a Abraão e Sara*⁴⁸.



Fig. 27. Ataíde. *A visita dos três anjos a Abraão e Sara*, c. 1812. T.s.m. Igreja de S. Francisco de Assis, Ouro Preto.

Cabe também destaque às pesquisas efetuadas, mais recentemente, por Camila SANTIAGO (2008)⁴⁹, que identificou a apropriação da estampa da *Ressurreição* (**Fig.18**) em pinturas na Capela de Santo Amaro, em Brumal, MG (**Fig.28**), na Matriz de S. José da Lagoa, em Nova Era, MG (**Fig.29**), e na Igreja de Santana, de Santana dos Montes, MG (**Fig.30**).

⁴⁸ apud in LEVY, 1978:109.

⁴⁹ SANTIAGO, C. *Traços europeus, cores mineiras*: três pinturas colônias inspiradas em Joaquim Carneiro da Silva.



Fig. 28. Anônimo.
*Ressurreição*⁵⁰.



Fig. 29. Anônimo.
*Ressurreição*⁵¹.

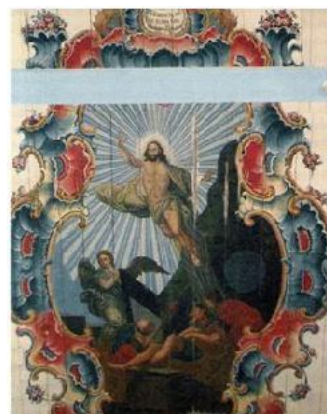


Fig. 30. Anônimo.
*Ressurreição*⁵².

E, finalmente, cumpre ainda mencionar as pesquisas de Alex BOHRER (2004: 302-303)⁵³, que identificou o emprego das estampas da *Adoração dos Pastores* e da *Ascensão de Cristo* (Fig.12 e Fig.20, acima), como modelo de duas pinturas localizadas na capela da Fazenda Boa Esperança, em Belo Vale, MG (Fig.31⁵⁴ e Fig.32).



Fig. 31. João Nepomuceno Correia e Castro.
Adoração dos pastores, sécs. XVIII-XIX.
Fazenda Boa Esperança, Belo Vale.

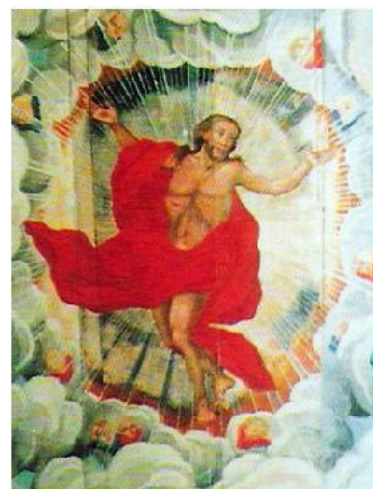


Fig.32. Anônimo. *Ascensão*,
sécs. XVIII-XIX.
Fazenda Boa Esperança, Belo Vale.

⁵⁰ SANTIAGO, op. cit., p. 393.

⁵¹ SANTIAGO, C., op. cit., p. 396.

⁵² Idem, p. 398. Acreditamos que a tarja azulada que se vê cobrindo a parte superior da obra seja uma escolha da autora para encobrir uma barra de ferro frequentemente utilizada nas velhas igrejas mineiras para a sustentação do arco do forro.

⁵³ BOHRER, A. *Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura Colonial Mineira*.

⁵⁴ A qual, não sabemos por que motivo, reputa como sendo obra de Ataíde, ainda que percebe-se nela mais semelhanças com o aobra de João Nepomuceno Correia e Castro (? – 1795).

Em suma, nota-se que a cópia a partir de gravuras foi comum no Brasil Colonial. Mas não só neste período e local.

O emprego de estampas, como modelos, como é bem sabido, era extremamente comum desde o Renascimento, como veremos. A ampla circulação de gravuras e de livros ilustrados não só se configurava como o principal meio de conhecimento das produções artísticas “estrangeiras” pelos amadores, diletantes, “amantes das artes” e artistas “autóctones”, independentemente de suas nacionalidades ou do estado de desenvolvimento das artes de seus países, como também eram a inspiração de muitas novas obras, como o demonstram vários estudiosos como BRIGGS & BURKE (2004), HAUTECOEUR (1964), McLUHAN (1972), PANOFSKY (1979, 1986), SALDANHA (1995^a, 1995^b), TAINÉ (1992), WIND (1997), dentre muitos outros.

Todavia, não se pode dizer que se tratavam de cópias meramente servis: usando os modelos, Ataíde, como muitos artistas que o precederam e que lançaram mão de tais fontes imagéticas, imprimiu-lhes seu dom pessoal, através da adaptação a seu meio, pois como já foi dito alhures, “brasileiras são suas figuras, mas sobretudo modelos adaptados à sua paleta variada”⁵⁵.

Quanto ao modelo utilizado por Ataíde como inspiração para os painéis de Mariana, infelizmente, ainda não o encontramos. Entretanto, conhecendo-se seus métodos de supressão ou inclusão de temas e elementos em suas pinturas frente ao padrão ou fonte que tinha em mãos, e ainda que pareça óbvio e redundante, é correto dizer que tudo o que se encontra retratado nos painéis ali está por obra de sua vontade.

Dessa maneira, julgamos por bem concluir que, se de fato Ataíde não é o criador supremo, autêntico e inconfundível da representação iconográfica de S. Francisco de Assis nos painéis estudados, por sua vez, por seu engenho, não renegou os atributos relacionados à pronta identificação da imagem segundo o código canônico ou tradicional. Pelo contrário, deliberadamente optou por realçá-los e confirmá-los, assumindo na plenitude o discurso esperado para tal obra, para tais patronos⁵⁶ e para tal momento. Prática que repetirá em outras obras suas, como demonstraremos neste trabalho.

Como fontes primárias de pesquisa, portanto, utilizaremos os livros e estampas localizados nos acervos públicos, particulares e religiosos das cidades de Ouro Preto e Mariana, e no Colégio do Caraça, em Santa Bárbara, livros estes que contêm ilustrações,

⁵⁵ MENEZES, I. P. de. *Manoel da Costa Athaide*, p. 10.

⁵⁶ A Ordem Terceira de S. Francisco de Assis de Mariana.

estampas ou gravuras e vinhetas⁵⁷ que possam ter servido de fontes imagéticas para os artistas do período compreendido e, em especial, para Ataíde. Para o tratamento destas fontes, utilizamos das referências que constam na bibliografia, além dos próprios livros encontrados nos fundos das referidas cidades. Também no que diz respeito às fontes primárias, iremos nos valer de algumas das pinturas de Ataíde que julgamos terem derivado de tais gravuras enquanto modelos. E, por fim, operaremos sucintamente com as referências e análises apresentadas nos trabalhos de JARDIM (1978), LEVY (1978), MENESES (1965), DEL NEGRO (1959) e CAMPOS (2005), para a questão do uso das fontes e modelos de Ataíde, e para as adaptações feitas pelo mesmo.

1.4 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA BIBLIOGRAFIA SOBRE OS SETECENTOS E DE SUA FORTUNA CRÍTICA

É um fato bem conhecido de que grande parte da arquitetura, da escultura e da pintura renascentista, barroca e rococó, tornou-se conhecida a muitos artistas, e possíveis comitentes de obras similares, através de estampas, inseridas em livros ou que circulavam avulsas. Se tratarmos, à primeira vista, de seu caráter enquanto obra produzida e obra encomendada, tal análise não abre mão da realidade, comprovada, de que a circulação daquelas mesmas imagens impressas fosse, todavia, muito mais ampla, na medida em que os seus destinos eram os mais variados. Inseridas em livros, chegavam a um público letrado, fosse ele composto de nobres, religiosos, fidalgos, burgueses e artistas. Fossem avulsas, podiam circular por toda a população, indiscriminadamente, como o provam os chamados registros de santos, antepassados, nem tão remotos, dos populares “santinhos” que muitos devotos ainda distribuem e que se encontram à venda em livrarias, papelarias, bancas de jornais e sacristias. Da grande circulação dos registros, no âmbito português, ocupou-se, muito apropriadamente, SOARES (1955; 1971), em dois importantes estudos.

No entanto, e nunca é demais mencionar, no alvorecer da “era da reprodutibilidade técnica”⁵⁸, e ainda por pelo menos, dois séculos, as estampas não tinham

⁵⁷ O termo *vinheta* não era empregado na gravura portuguesa do século XVIII. Tanto BLUTEAU (1712: vol. 2, p. 10), quanto MORAES SILVA (1789: vol. 1, p. 311), empregam o termo *cabeção*, pois, de acordo como o primeiro, “Cabeção chamam os impressores a uma pequena estampa, mais comprida, que larga, que na cabeça, ou princípio de um livro, ou dos capítulos dele se põem no alto da página, para ornato. Os franceses lhe chamam vinhete, porque antigamente estes adornos se faziam só de folhas de parreira abertas ao buril ou em água forte: hoje se representa neles o que se quer”. Por extensão, é de se presumir que toda ornamentação por sí só que não uma estampa diretamente relativa ao texto ou natureza da obra, pudesse ser considerada um cabeção.

⁵⁸ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In *Magia e Técnica, Arte, e Política*. Obras escolhidas, v.1. pp. 165-196.

perdido seu *status* de uma “criação artística” – entre os artistas, como, também, entre seus mecenas – nem seu caráter religioso, ao público que se destinava – e, não eram, de forma alguma, “fetichista”, não no sentido Benjaminiano, como mais tarde seria aceito *in toto*. Pois não se pode colocar a gravura de paisagens, ou de retratos régios, históricos, “documentais”, ainda que presentes desde o século XV, no mesmo patamar de produção, divulgação e recepção das estampas sacras, “artísticas” ou não, produzidas durante três séculos. A estampa de uma “natureza morta” comprada por um comerciante de Amsterdã remete-se a valores morais completamente opostos – ainda que, do ponto de vista da técnica, não muito diferentes – de um *Memento Mori*, ou de uma *Vanitas*, ibérica, francesa ou italiana. Seus códigos de emblemas – burgueses e protestantes (e aqui não vai nenhum demérito a qualquer um destes termos e condições) – são muito diversos, em seu significado, daqueles empregados, e da maneira como eram lidos, na Europa meridional, França inclusive – católica e aristocrática (e que não se veja, aqui, a predileção desta sobre a outra); trata-se, sobretudo, de mentalidades radicalmente diferentes, ainda que provindas de um tronco comum que, em parte, foi negado e, voluntariamente, reinventado por uns, e reafirmado, e intencionalmente reformulado, por outros.

Ainda que o tema da circulação de livros e impressos avulsos conte com uma grande bibliografia de matiz europeia e hispano-americana, muitas dificuldades, quando não uma verdadeira impropriedade, rondam a aplicação das mesmas para o estudo do caso da América portuguesa. E isto devido a diversos aspectos, para além, mas inclusive, da condição meramente colonial a que as diversas capitâneas e os Estados do Brasil e Grão-Pará e Maranhão estiveram submetidos.

Diante da bibliografia existente sobre o tema, eximimo-nos de mencionar a obra capital de Carlo GINZBURG, *O Queijo e os vermes*, que, embora seja um estudo mais do que competente das apropriações literárias pelos *leigos*, infelizmente, antecede o recorte temporal de nossas pesquisas e, de uma certa maneira, não o precede⁵⁹.

Já da vasta bibliografia neerlandesa sobre o assunto, em boa parte contemplada e divulgada por Simon SCHAMA⁶⁰ e Svetlana ALPERS⁶¹, dentre outros, nenhum vínculo ainda foi traçado entre a experiência editorial daquela região e seu aporte nas empresas colonizadoras holandesas estabelecidas no Nordeste do Brasil no século XVII. Não

⁵⁹ GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁶⁰ SCHAMA, Simon. *O Desconforto da Riqueza: A cultura na Época de Ouro: Uma interpretação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁶¹ ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

há, até onde sabemos, sequer um inventário das obras que efetivamente circularam naquele período nas possessões batavas, quer por meio de registros de expedições ou tributações, quer ainda nos sequestros de bens processados pelas autoridades portuguesas quando da reconquista daqueles territórios. E quanto aos livros publicados pela *Oficina Plantiniana* e outras casas flamengas, que efetivamente chegaram ao Brasil, todavia através de Portugal, e dos quais há abundantes exemplares em antigos fundos brasileiros, são poucas as informações efetivas quanto ao seu comércio, à escolha dos títulos, aos públicos aos quais se destinavam. Ainda que, como é sabido, novos e aprofundados estudos tenham sido produzidos quanto ao tema.

No que concerne aos estudos sobre livros e estampas impressas na Espanha, ou mesmo em Flandres, e que circularam tanto na metrópole como nas colônias hispano-americanas, encontram-se muitos títulos, sobretudo a partir de meados dos anos 1980. Ainda que se cumpra destacar os trabalhos de Santiago SEBASTIÁN⁶², Fernando R. de la FLOR⁶³ e Julian GALLEGO⁶⁴, dentre outros, referências no gênero e no estudo das artes do período, todos eles, sem que seja sua a culpa, só podem ser parcimoniosamente aplicados no que se refere ao caso brasileiro. Pois, em primeiro lugar, as obras de que os autores tratam eram destinadas a um público mais vasto e intelectualmente mais preparado do que aquele contemplado pelo universo luso-colonial: tanto porque o Império espanhol, numericamente, possuía muito mais habitantes que o português, durante os séculos XVI a XVIII, o recorte de nosso trabalho. Fica evidente que o público espanhol era mais qualificado do ponto de vista erudito – muito cedo as colônias hispânicas contaram com universidades (fenômeno que conheceríamos, salvo pelos cursos de Direito e Medicina, somente no século XX), e da mesma maneira, o número de conventos, mosteiros e outras casas religiosas, das mais variadas Ordens, pólos se não tanto de saber ou cultura, pelo menos, de encomenda de livros, sempre se encontraram em número muito maior nas possessões espanholas que nas portuguesas. Em segundo lugar, sobretudo no que concerne às Minas Gerais setecentistas, cenário e recorte de nosso trabalho, são poucos os livros de procedência espanhola encontrados nos fundos até agora pesquisados⁶⁵, o que sugere a pouca circulação dos mesmos.

⁶² SEBASTIÁN, S.. *Contra-reforma y barroco*: Lecturas iconográficas e iconológicas. Madri: Alianza, 1989.

⁶³ DE LA FLOR, F.R. *Emblemas*: Lecturas de la imagen simbólica. Madri: Alianza, 1995.

⁶⁴ GALLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. 4ª ed. Madri: Cátedra, 1996.

⁶⁵ Dentre os acervos, por ora, por nós, pesquisados, que pertencem à Casa do Pilar (Biblioteca do Museu da Inconfidência), à Matriz de Nossa Senhora do Pilar e à Matriz de Nossa Senhora da Conceição, (as mais antigas de Vila Rica/Ouro Preto), constatamos que os livros impressos na Espanha, ainda que não submetidos a um critério matemático de análise, estão longe de chegar a três por cento do total.

Remetendo às fontes francesas, há um interessante livro, de Maurice BOISSAIS e Jacques DELEPLANQUE, intitulado *Le livre a gravures au XVIII^e siècle*⁶⁶. Conta ele com uma ótima bibliografia em que apresenta alguns dos mais belos ou mais importantes livros que contêm estampas e que foram editados naquela centúria. Mas, como se percebe, o caráter de análise é muito mais de um bibliófilo do que de um historiador. Fica evidente, pela seleção dos autores, que se procurou enfatizar as obras mais luxuosas – e são pródigos em informações quanto à procura dos colecionadores por elas, ao longo dos dois últimos séculos – e, portanto, obviamente, circunspectos, quanto à circulação das mesmas. Obras de luxo que eram possuíam um público distinto e circunscrito a alguns abastados *connaisseurs* europeus⁶⁷. Em suma, ainda que precioso quanto às suas informações, ele se demonstra um bom fundo de referências, mas em boa parte inaplicável às nossas pesquisas. Quanto a certas obras mais recentes, quer relativas à circulação de livros e ao uso de estampas como fontes imagéticas, cabe pôr em relevo as pertinentes colocações de Michel VOVELLE⁶⁸, Michèle MÉNARD e Annie DUPRAT⁶⁹ e, evidentemente, Roger CHARTIER, Philippe ARIÈS. Ainda que os três primeiros autores tratem muito mais da circulação de estampas, e suas apropriações, e os dois últimos, das práticas de leituras, e da recepção dos livros, todos, igualmente, tratam de uma situação possível, e crível, que tinha sua razão de ser numa Europa do Iluminismo, restrita a uma República de Letras que, partindo da França, estendendo-se a partes da Itália, permeando a Alemanha e atingindo mesmo a Inglaterra, dificilmente cruzava os Pirineus: como sabemos, Espanha e Portugal foram mais do que muito refratárias às influências dos *philosophes*⁷⁰.

Tendo ainda a imprensa francesa do século XVIII, mas, agora, escrita sob a ótica de um norte-americano, e que, no entanto, para nós, também sofre dos mesmos problemas quanto a um emprego total, ou até parcial, de suas proposições no estudo do caso colonial, como um todo, e mineiro, em particular, cabe ainda nos referir às brilhantes obras de Robert DARNTON relativas ao período. Seus estudos sobre o papel da mídia e da cultura na Revolução Francesa⁷¹, sobre a divulgação da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert⁷², sobre a

⁶⁶ BOISSAIS, M.; DELAPLANQUE, Ja. *Le livre a gravures au XVIII^e siècle*. Paris: Gründ, 1948.

⁶⁷ Consultando a boa bibliografia que consta no final do volume, não encontramos, como seria de se esperar, nenhum dos livros citados, nas edições mencionadas, em quaisquer dos fundos por nós pesquisados até o momento.

⁶⁸ VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997.

⁶⁹ MÉNARD, M.; DUPRAT, A. *Histoire, images, imaginaires* (fin XV^e siècle – début XX^e siècle). Le Mans: Université du Maine, 1998.

⁷⁰ A primeira, mais do que a segunda. Pois, lembremos, Portugal, ainda sob o reinado de D. João V, graças às contribuições de Luís António Verney, como também ao tempo de D. José I, e sobre a influência de Pombal, não foi infenso ao enciclopedismo, ainda que o rejeitasse. Prova disto é a própria reforma educacional da Universidade de Coimbra, promovida pelo Marquês em 1772.

⁷¹ DARNTON, R. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

boêmia literária francesa, e sobre os *best-sellers* obscenos do século XVIII francês⁷³, dentre outros⁷⁴, revelam um vivo painel daquela sociedade setecentista e são, indiscutivelmente, clássicos no gênero. E no que concerne à circulação clandestina de livros, não é possível deixar de mencionar a instigante pesquisa de Lynn HUNT sobre os livros pornográficos⁷⁵. Como, igualmente, é impossível passar ao largo das importantes contribuições legadas por CHARTIER, quer no que diz respeito à escrita⁷⁶, ao conceito de leitura⁷⁷, quer às suas práticas⁷⁸, quer ainda como elas se davam no século XVIII⁷⁹.

De grande utilidade foi, todavia, o ensaio⁸⁰ de Manuel PORTELA, que trata do comércio da literatura na Inglaterra do século XVIII, na medida em que descreve o processo de constituição do conceito legal de autoria na obra literária – e, por extensão na obra de arte, sobretudo a gravura – como gerado naquele período. Uma interpretação em grande parte também cara a CHARTIER⁸¹.

Entretanto e, mais uma vez, certas práticas, conceitos e condições sugeridas por todos estes autores são de difícil inferência no que se trata das Minas Gerais do mesmo período. O que, aliás, ressalta-nos como um tanto quanto óbvio: não há termos de comparação entre a principal cidade de um império, com sua Universidade, imprensa, direitos e liberdades, com uma vila colonial, na América, praticamente sem escolas, sem sequer, gráficas, cujos direitos eram determinados por uma distante metrópole e cujas liberdades se faziam ao arrepio da lei, no trato cotidiano. Frise-se, ainda, que o meio em questão era composto por uma imensa massa de escravos, por um grande número de homens livres, brancos e pardos, mas de poucos recursos⁸², pela ausência completa de ordens primeiras religiosas⁸³ e por uma diminuta nobreza da terra, composta por mineradores, religiosos, advogados, comerciantes, funcionários públicos e militares cujo letramento, em muitos casos, era dispensável⁸⁴.

⁷² DARNTON, R. *O Iluminismo como negócio: a história da publicação da "Enciclopédia"*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

⁷³ Aos quais, aliás, se dedica em duas obras: *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no séc. XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; e *Best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁷⁴ Cabe ainda destacar, sobre o tema, em geral, *Boêmia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.; e, em parceria com ROCHE, André. *Revolução impressa: a imprensa na França: 1775-1800*. São Paulo: Edusp, 1997.

⁷⁵ HUNT, L. *A Invenção da pornografia: as obscenidades e as origens da modernidade: 1550-1800*. São Paulo: Hedra, 1999.

⁷⁶ CHARTIER, R. *In escrever e apagar: cultura, escrita e literatura*. São Paulo: Unesp, 2007.

⁷⁷ CHARTIER, R. *Formas e sentido: cultura escrita: ente distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

⁷⁸ CHARTIER, R.; CAVALLO, G. *História da Leitura*, 2v. São Paulo: Ática, 1998.

⁷⁹ CHARTIER, R. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Unesp, 2004.

⁸⁰ PORTELA, M. *O Comércio da literatura: mercado e representação*. Lisboa: Antígona, 2003.

⁸¹ CHARTIER, R. Esboço de uma genealogia de la "función-autor", p. 187-200.

⁸² SOUZA, L. de M. e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineirana século XVIII*. 4ª ed. São Paulo: Graal, 2004.

⁸³ BOSCHI, C. C. Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

⁸⁴ CARRATO, J. *Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

De tal maneira, decidimos ser mais apropriado concentrarmo-nos na leitura e análise dos poucos, até agora, trabalhos brasileiros e portugueses relativos à circulação de livros e, eventualmente, estampas, que se debruçam sobre o período colonial.

O estudo pioneiro quanto à circulação de livros nas Minas Gerais do século XVIII é, certamente, *O Diabo na livraria do cônego* (1957), de Eduardo FRIEIRO⁸⁵. Naquela obra, o autor não só apresenta como comenta a relação dos livros apreendidos pela Devassa – em cujos Autos esse rol se encontra – que pertenceram ao cônego Luis Vieira da Silva (1735-1801?), considerado o mais culto dos Inconfidentes mineiros, e, sem sombra de dúvida, o dono da maior e mais variada biblioteca, ou livraria, dentre aquelas sequestradas pelas autoridades⁸⁶. Além de seu pioneirismo, a relevância do estudo de FRIEIRO evidencia-se, também, por suas indagações quanto à circulação de livros no período, à variedade de títulos passíveis de serem encontrados na biblioteca de um prelado (não só livros religiosos, mas também, de história, direito civil e mesmo medicina, além de uma rica gama de poesias), como também, por sua tentativa de identificar plenamente os títulos, autores e edições das obras arroladas, na medida em que muitas delas foram laconicamente registradas no sequestro de bens do inconfidente pelo escrivão José Luís França Lira⁸⁷.

Pouco depois da iniciativa de FRIEIRO, Sílvio DINIZ publicará, em 1959, o artigo *Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII*⁸⁸. Neste texto, o autor apresenta algumas cartas do Capitão Manuel Ribeiro dos Santos, morador de Vila Rica (atual Ouro Preto) e um seu correspondente em Portugal. Nelas encontram-se vários pedidos de livros, com indicações às vezes somente dos títulos, noutras, somente do autor e, noutras ainda, referências quanto às edições desejadas, como, por exemplo, se lê numa carta datada de 5 de março de 1749:

⁸⁵ Para efeitos de citação referimo-nos aqui a FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na livraria do cônego*. 2ª ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1981.

⁸⁶ No sequestro de bens dos principais Inconfidentes encontram-se variados livros, mas só o Cônego em questão possuía duzentas e setenta obras em cerca de oitocentos volumes. FRIEIRO chama atenção ao fato de que as bibliotecas particulares do período, mesmo as europeias, não eram consideráveis. “Para tal, cito o caso da livraria de Kant, contemporâneo ao prelado mineiro, que não passava de trezentos volumes”: FRIEIRO, p. 20. Para a relação dos livros e de mais bens apreendidos aos Inconfidentes, Q.v. os Autos da Devassa.

⁸⁷ FRIEIRO, op. cit., p. 62.

⁸⁸ DINIZ, S.. *Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII*. Belo Horizonte: Kriterion, n. 47/48, 1959.

[...] *Compreme mais hum L.o* [livro] *de direito Manual pratico judicial autor Alex.e Caet.o* [Alexandre Caetano] *Gomes, e mais alguns se elle tiver composto, e se compuzecem depois delle sendo de direito q.r* [quer] *Latinos quer Portuguezes sendo os autores taóbm Portuguezes, creyo* (.) *foi impresso em o anno passado de 1748. E taóbm um am.o* [amigo] *letrado tem os 3 Peg. Forences 1° 2° 3° e faltaólhe o 4° 5° 6° 7° v.m. comprará estes 4 tom.os* (.) *com o dr.o* [dinheiro] *q' tiver de m.a* [minha] *conta*⁸⁹.

Ainda que a lista apresentada no artigo não seja muito extensa, ela revela alguns fatos muito curiosos, os quais podemos supor mesmo através do breve trecho acima citado. Em primeiro lugar, que o comércio de livros em Vila Rica já existia na primeira metade do século XVIII. Em segundo lugar, que havia um exigente público leitor. Em terceiro lugar, como o autor revela noutra passagem, que o comércio de livros era praticado por pessoas de importância na sociedade: Manuel Ribeiro dos Santos, além de Capitão (título honorífico⁹⁰), era advogado e minerador, ou seja, um membro da “nobreza da terra”. E, por fim, como revelado noutros trechos, que não só livros de temática legal ou religiosa eram encomendados como, também, outros por razões *estéticas*.

Este seria o caso de dois pedidos de 1747

[...] *1 tom.* [tomo] *Escritura Sagrada de m.a* [meia] *folha com estampas* [g.n.] *sem concordata.*
1 tom. as obras de Sêneca A poezia e comento havendo [...] ⁹¹.

De um outro de 1750 em que se pede “*1 Comento de Horacio*”⁹², que revela não só a leitura de HORÁCIO nas Minas de meados do XVIII, como também o interesse naquele autor, a ponto de se encomendarem suas obras comentadas – além de, acrescentamos, que as considerações sobre a passagem *Ut pictura poesis* já então ali circulasse.

E, depois de uma longa lista de livros de poemas e comentários, encomenda

[...] *1 Emblemas de Alcrato construido os Ipirgramas em Portuguez literalmente como os mais com.tos q'. pesso acima* [...] ⁹³.

Ora, este *Emblemas de Alcrato*⁹⁴, outro não pode ser que não o *Emblematum Liber*, de Andrea ALCIATO (1492-1550), que gozou de imensa popularidade desde sua primeira edição (Milão, 1522) até fins do século XVIII, em todo o Ocidente⁹⁵.

⁸⁹ DINIZ, S. op. cit., pp. 181-2.

⁹⁰ Não sabemos ainda se de Auxiliares, que corresponderia, posteriormente, no Império, à Guarda Nacional.

⁹¹ DINIZ, op. cit., p. 186.

⁹² Idem, p. 189.

⁹³ Ibidem, p. 193.

No caso português, LEITE DE VASCONCELOS (1917: 11-12) encontrou diversos volumes da *Emblemata* de Alciato⁹⁶ em fundos daquele país:

[...] *Na Biblioteca Nacional, por exemplo, ha trinta exemplares: de 1549, em italiano e em hespanhol; de 1572, 1581 (dois exemplares), 1591, 1593 (dois exemplares), 1600 (dois exemplares), 1608, 1614 (dois exemplares), em latim; de 1655, em hespanhol; de 1661, em latim; de 1684 (tres exemplares), em hespanhol; de 1692, 1715 e 1735, em latim. Na Biblioteca da Academia de Sciencias de Lisboa ha exemplares de 1608, 1621, 1692, em latim; e de 1626, em italiano. Na do Paço da Ajuda [...] ha tres exemplares: de 1577, 1591 e 1661, em latim. Na do Porto [...] ha nove exemplares: de 1581, 1600, 1608, 1614, 1661 e 1715, em latim; de 1670, 1684, e outro já sem rosto em hespanhol [...]*”.

Além de outros de 1540 (em francês), de 1573 (em latim, publicada em Lyon), de 1581 (em latim, publicada em Antuérpia), de 1614 (também de Lyon) e de 1684 (em espanhol, editada em Valência).

Nem descuida aquele autor da influência dos *Emblemas* na poesia portuguesa e em ninguém menos do que Camões. Pois segundo LEITE DE VASCONCELLOS (1917: 13), os seguintes versos da *Ode VII*⁹⁷

[...] *Sempre forão engenhos peregrinos
Da Fortuna envejados,
Que quanto levantados
Por hum braço nas asas são da Fama,
Tanto por outro a sorte, que os desama,
Co peso, e gravidade,
Os opprime, da vil necessidade [...]*

foram inspirados pelo Emblema CXX (PAVPERTATEM SVMMIS INGENIIS OBESSE NE PROVEHANTVR)⁹⁸ da obra de Alciato, talvez menos por sua legenda⁹⁹

⁹⁴ Quanto ao erro da grafia, não sabemos se o mesmo se deve ao autor do documento, a DINIZ, ou aos impressores. Assim o nome encontra-se grafado na página supracitada.

⁹⁵ O *Emblematum Liber*, de Andrea Alciato, juntamente com a *Iconologia*, de Cesar Ripa, de 1593, e de *Il Canochiale Aristotelico*, de Emanuele Tesaro, de 1670, conheceram várias edições, e foram certamente as obras mais conhecidas e divulgadas de emblemas, e modelos, para o conjunto das artes barroca e rococó.

⁹⁶ O referido estudioso, por sua vez, prefere grafar *Alciati* em vez, de *Alciato*, por eruditos motivos elencados (LEITE DE VASCONCELLOS, 1917: 9-10).

⁹⁷ LEITE DE VASCONCELLOS (op. cit., p. 13), cita-a como pertencente à Rimas, editadas por J. Franco Barreto em Lisboa, 1666. O ano de impressão, todavia, foi 1669. Os versos pertencem à *Ode VII*, a qual pertence o trecho citado, inicia-se com o verso “A *Quem daraõ de Pindo a morada [...]*”. Q.v. Bibliografia.

⁹⁸ Em tradução livre, “A Pobreza prejudica os maiores engenhos e faz com que não progridam”.

⁹⁹ É o que supomos.

*Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas:
 Ut me pluma levat, sic grave mergit onus,
 Ingenio poteram superas volitare per aces,
 Me nisi paupertas invida deprimeret*¹⁰⁰.

e mais pela imagem que a acompanhava (**Fig.33**), ainda que tal não seja mencionado por aquele estudioso.



Fig. 33. Anônimo.
 PAVPERTATEM SVMMIS INGENIIS
 OBESSE NE PROVEHANTVR, séc. XVI.
 Gravura¹⁰¹.

Mas retornando à ampla questão relativa à circulação de livros no Brasil Colonial, deve-se a Rubens Borba de MORAES alguns dos mais interessantes estudos sobre o assunto. Mais bibliófilo do que historiador de ofício, sua contribuição ao assunto foi, porém, fundamental. Dentre suas principais obras se destacam a *Bibliografia brasileira do período colonial*¹⁰², de 1969, que vem a ser um catálogo comentado das obras dos autores nascidos no Brasil e publicadas antes de 1808, seguido de *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*, cuja primeira edição é de 1979, e concluído, para efeitos de nossa pesquisa, por *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro (1808-1822)*, de 1993, uma espécie de complemento cronológico, portanto, da *Bibliografia* já citada. Ainda que suas obras sejam guias, referências, notáveis, no que concerne à análise da circulação dos livros mencionados, pouco avançou neste sentido.

Cabe ainda destacar os recentes estudos de Luiz Carlos VILLALTA, no que se refere às práticas de leitura, bibliotecas e quanto à própria circulação de livros no período

¹⁰⁰ Em tradução livre, “Da minha destra pende um pedra, minha outra mão tem asas: assim como as plumas me elevam, puxa-me para baixo, por outra parte, o grave peso. Por meu engenho, poderia sobrevoar os cumes mais altos, se não me impedisse a desfavorável pobreza”. Apud in ALCIATO (1993: p. 159).

¹⁰¹ ALCIATO, op. cit., p. 159.

¹⁰² MORAES, R. B. de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: IEB/USP, 1969.

colonial. O primeiro, mais voltado à divulgação do tema para um grande público¹⁰³ – não obstante toda a relevante pesquisa levada a cabo pelo autor e seu correto aparato científico – impôs-se, desde cedo, como uma espécie de renovação sobre o tema, retirado dos bibliófilos e ensaístas generalizantes, e devolvido aos parâmetros historiográficos. Mais feliz ainda, e mais útil ao trabalho que desenvolvemos, foi sua segunda contribuição sobre o assunto¹⁰⁴, fruto dos vários anos em que permaneceu como professor e diretor do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, situado em Mariana, MG, quando teve acesso às importantes bibliotecas daquela cidade.

Em datas mais recentes, são dignos de nota os estudos de Márcia ABREU, no que concerne à recepção¹⁰⁵ e ao conteúdo da leitura¹⁰⁶ na Colônia, de Leila Mezan ALGRANTI e Ana Paula MEGIANI quanto à circulação e às coleções de livros¹⁰⁷, e as excelentes análises de Diogo Ramada CURTO sobre o livro em Portugal nos séculos XV a XVII¹⁰⁸ e sobre as práticas de discurso e escrita no mesmo período¹⁰⁹.

1.5 A QUESTÃO DAS ÉSTAMPAS E DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Finalmente, no que diz respeito à própria produção de estampas, a situação se torna um tanto quanto problemática.

A obra de Maurice BOISSAIS e Jacques DELEPLANQUE, intitulado *Le livre a gravures au XVIII^e siècle*, já citado, pela alta qualidade e preços das obras mencionadas já o descarta como uma fonte de informações para obras que pudessem ter circulado nas Minas Gerais setecentistas. O mesmo se aplica ao *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIII^e siècle*, de Loys DELTEIL¹¹⁰.

Ainda que tivéssemos acesso aos 96 volumes da obra de Adam Bartsch¹¹¹ (1757-1821) – por meio dos quais poderíamos, de fato, conhecer a súmula das estampas produzidas na Europa do Renascimento aos dias do autor – , quanto aos vínculos entre aquelas obras e suas possíveis cópias na pintura mineira, permaneceríamos no mesmo campo

¹⁰³ VILALTA, L. C.. *O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura*. In NOVAIS, Fernando (org). *História da Vida Privada no Brasil*, v.1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹⁰⁴ VILALTA, L. C. *Os leitores e os usos dos livros na América Portuguesa*. In ABREU, Márcia (org). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras, 2000.

¹⁰⁵ ABREU, M. *Os Caminhos dos livros*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo, FAPESP, 2003.

¹⁰⁶ Q.v. nota 83, acima.

¹⁰⁷ ALGRANTI, L.M.; MEGIANI, A.P. (Org.) *O Império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico (Séculos XVI-XIX)*. São Paulo: Alameda, 2009.

¹⁰⁸ CURTO, D.R. *Cultura escrita (séculos XV a XVIII)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

¹⁰⁹ CURTO, D.R. *Cultura imperial e projetos coloniais (séculos XV a XVIII)*. Campinas: Unicamp, 2009.

¹¹⁰ DELTEIL, L. *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIII^e siècle*. Paris: Dorbon-Ainé, s.d.

¹¹¹ BARTSCH, A. *The Illustrated Bartsch*. Norwalk: Abaris Books, 1978 e ss.

de suposições em que já nos encontramos. E a própria consulta que fizemos ao extrato da obra feito por Alexandre de VESME¹¹², pouco nos acrescentou quanto ao assunto.

Um¹¹³ dos livros de Arthur HIND nos foi de grande valia em termos gerais. Todavia seu estudo sobre a estampa na Península Ibérica restringe-se à Espanha: Portugal sequer é mencionado.

Porém nos ressentimos sobremodo da pequena bibliografia a respeito, já mencionada aliás, por FRANCASTEL (1993: 24), que defendia o quanto o estudo das tendas de vendedores de estampas, do século XVI ao XVIII poderia revelar quanto ao modo de difusão do gosto e do pensamento através da história.

Algumas tentativas neste sentido já foram feitas, entretanto. O já mencionado ensaio de PORTELA (2003) trata um pouco desta questão no que diz respeito aos impressores britânicos, assim como CRASKE (2000) em seu estudo sobre William Hogarth (1697-1764) e, a respeito do mesmo artista, porém mais tangencialmente, KLINGENDER (1944) e MOORE (2000). HUGHES (2007) refere-se também às gravuras de Francisco Goya (1746-1828) e ao mercado de sua época; e, mais recentemente, ALPERS (2010) demonstrou a produção e venda de estampas no estúdio de Rembrandt (1606-1669), a partir de suas obras, e coordenadas por ele próprio.

Entretanto enfrentamos o mesmo problema anterior: a impossibilidade de comparação entre tão diferentes locais e sociedades.

Quanto à produção de estampas no Brasil, seu comércio, etc., tudo parece até agora remontar à chegada da família real portuguesa e ao ano de 1808.

É comum a referência a uma oficina tipográfica que existiu no Rio de Janeiro, pertencente ao português Isidoro da Fonseca, que teria chegado a imprimir alguns trabalhos durante o ano de 1747¹¹⁴. Ou ao *Exame de Bombeiros*, livro de 1748, escrito pelo sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765)¹¹⁵, que teria sido também impresso naquela cidade ou, ao menos, uma de suas estampas¹¹⁶.

Por outro lado, há notícias de um feito precursor, ocorrido em 1807, na própria Vila Rica. Trata-se da publicação do *Canto Encomiástico* (**Fig.34** e **Fig.35**), um

¹¹² VESME, A. *Le Peintre-graveur italien: ouvrage faisant suite au Peintre-graveur* de Bartsch. Milão: Ulrico Hoepli, 1906.

¹¹³ HIND, A.M. *A History of Engraving and Etching*. Dover Publications, 1963. A primeira edição é de 1923 (Nova Iorque, Houghton Mifflin Co.).

¹¹⁴ SODRÉ, 1966: 21.

¹¹⁵ Devem-se a Alpoim inúmeras obras no período colonial, entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais: a reforma do Aqueduto da Carioca, a construção do Convento de Santa Teresa e o da Ajuda, a Casa dos Governadores (Paço), a Igreja de N. S. da Conceição e Boa Morte, as casas de Teles de Meneses no Largo do Camo (Arco do Teles), o claustro do Mosteiro de São Bento de várias fortificações, além do dique da Ilha das Cobras; e em Minas Gerais, foi o autor da planta da cidade de Mariana e do Palácio dos Governadores de Ouro Preto.

¹¹⁶ FERREIRA, 1994: 236.

panegírico escrito por Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcellos (1758-1815)¹¹⁷ ao então governador da Capitania de Minas Pedro Maria Xavier de Ataíde e Mello (Visconde de Condeixa, em 1811). Este opúsculo (dez páginas, vinte oitavas de eneassílabos), do qual contava uma estampa como o retrato do governador e sua mulher, D^a. Maria Madalena Leite de Sousa Oliveira e Castro (**Fig.36**), foi gravado e impresso por calcografia¹¹⁸, pelo Padre José Joaquim Viegas de Menezes (1778-1841), natural de Vila Rica.

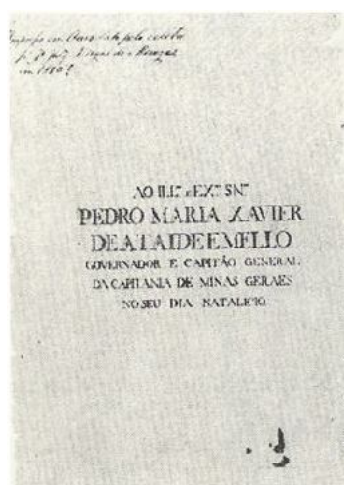


Fig. 34. Folha de rosto do *Canto Encomiástico*¹¹⁹.



Fig. 35. Primeira página do *Canto Encomiástico*¹²⁰.

Acerca deste religioso sabemos, graças a um artigo publicado no *Correio Oficial de Minas*, nº 10 e nº 13 de janeiro de 1859¹²¹, que em Lisboa tornara-se amigo de seu conterrâneo Frei José Mariano da Conceição Veloso (1742- 1811), à época em que este dirigia a *Régia Officina Typographica e Calchographica do Arco do Cego* e que

[...] a amizade de fr. Veloso, deu ao Padre Viegas ocasião de adquirir naquella officina noções de arte da gravar da qual traduzia do francez um extenso volume, que na mesma officina se imprimiu [...].

¹¹⁷ Pai do senador e ministro do Império Bernardo Pereira de Vasconcellos (1795-1850) e bisavô do historiador Diogo de Vasconcellos (1843-1927). Tornou-se tristemente célebre por ter sido o autor, também, do discurso de rígozijo pela execução de Tiradentes, proferido no dia 22 de maio de 1792 na Câmara de Vila Rica

¹¹⁸ Trataremos mais detalhadamente deste processo em momento oportuno. Por ora conste que a impressão do *Canto Encomiástico* não se deu por meios tipográficos (tipos móveis), mas sim calcográficos, ou seja, gravados diretamente na chapa de cobre, à semelhança de uma gravura.

¹¹⁹ AZEVEDO, op. cit., p. 144.

¹²⁰ AZEVEDO, idem, ibidem.

¹²¹ Todas as citações aqui empregadas, relativas ao Padre Viegas, encontram-se em AZEVEDO (2000: 215-231), e pertencem ao citado artigo reproduzido por aquele autor.

O mesmo artigo informa que retornando a Vila Rica, continuou ocupando-se de suas obrigações religiosas

[...] ocupando as horas vagas, ou no exercício da gravura ou no da pintura, em que a esse tempo se achava assaz mestrado, como o provam innumeros monumentos que existem [...],

e enumera diversas obras de sua autoria, existentes àquela época em Vila Rica e Mariana, entre nanquins, estampas e pinturas, de paisagens e retratos.

Porém, o próprio autor do artigo afirma que

[...] Suas gravuras a talho doce^{122]}, não podem, certamente, competir em finura e beleza com as inglesas e ainda mesmo com as francezas mas estão sem duvida a par das melhores que nessa época produzia a régia officina do Arco do Cego em Lisboa, o que é fácil de verificar, pela comparação.

Como, também que, à época da impressão do *Canto Encomiástico* e para que a mesma fosse realizada, instou-lhe o governador a levá-la a cabo em razão do Padre Viegas já fazer

[...] alguns ensaios de trabalhos calcographicos, imprimindo para o seu divertimento e para brindar alguns amigos, diversas estampas, nas quaes tem gravado não só os nomes dos santinhos, como também algum distico allusivo aos mesmos [...]

uma das quais¹²³, aliás, se darmos todo o crédito a esta informação, foi localizada em nossa pesquisa (**Fig.37**).

¹²² Voltaremos a este termo.

¹²³ FERREIRA (1994: 243) dá a notícia de três registros de santos (24 x 33 cm) conservados na Casa das Crianças de Olinda.



Fig. 36. Pe. José Joaquim Viegas de Menezes. *Retrato de D.ª Maria Madalena Leite de Sousa Oliveira e Castro e de Pedro Xavier de Ataíde e Melo*, 1807. Calcografia.



Fig. 37. Pe. José Joaquim Viegas de Menezes. *Nossa Senhora da Conceição*, 1809. Calcografia, 10,4 x 6,9 cm.. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

Em suma, por mais que, certamente, o papel do Padre Viegas avulte-se como de inequívoca relevância no cenário artístico mineiro em princípios do século XIX (período da maior e mais madura produção de Ataíde – e, por que não mencioná-lo, do próprio Aleijadinho), pela própria natureza de suas obras (feitas nas “horas vagas” de suas ocupações), e por seu destino (“para o seu divertimento e para brindar alguns amigos”), não podemos, efetivamente, até o momento, incluí-lo no rol dos artistas mineiros do período cuja produção se cobrisse de um viés marcadamente profissional. Nem, portanto, influente o bastante para que suas obras servissem de modelo aos comitentes das obras que Ataíde realizaria¹²⁴. Portanto, apesar das notáveis informações acerca do Padre Viegas e de seu pioneirismo enquanto gravador e impressor, e em razão dos argumentos acima expostos, toma-se um tanto quanto improvável sua influência direta nas artes mineiras do período, compreendo-se que as mesmas se desenvolveram a partir da cópia de estampas já decerto *consagradas*.

Pois, acreditamos, as imagens que os fiéis queriam – falamos estritamente em pintura sacra, visto que a pintura de temas profanos quase inexistiu na capitania¹²⁵ – deveriam ser aquelas com as quais estivessem acostumados, quer fosse uma estampa avulsa que adornasse uma sacristia, quer fizesse parte do missal ou da Bíblia quotidianos.

¹²⁴ Pretendemos, num breve futuro, avaliar tais possibilidades, ou impossibilidades.

¹²⁵ Contam-se nos dedos de uma única mão os seus casos, ou remanescentes: o forro de uma casa em Tiradentes, com a personificação dos cinco sentidos, e o de outra, com pequenas naturezas-mortas; e o forro do atual Museu do Ouro, em Sabará, com as alegorias dos então quatro continentes conhecido. As demais (paisagens, alegorias das Quatro Estações, etc.) encontram-se em igrejas.

Sim, porque quem definia nas Minas Gerais os modelos a serem seguidos na pintura e na talha eram as Irmandades ou Ordens Terceiras. E, neste ponto, são problemáticas, também, as fontes de estudo. Pois as relações entre patronos, mecenas ou comitentes e artistas são extremamente interessantes naqueles vastos e inesgotáveis estudos de HASKELL (1997) e WARNKE (2001). Todavia, e mais uma vez, pouco podem ser utilizados em nossas pesquisas com vista a elucidar o assunto. Pois mecenas, como é bem sabido, as Minas Gerais setecentistas não os tiveram. Patronos, também não. E dos comitentes – as já citadas confrarias de leigos – tudo o que sabemos de suas relações com os artistas resume-se apenas aos recibos de pagamentos dos mesmos e às anotações nos livros contábeis. Além do que, acreditamos, não há o menor sentido em comparar costumes e procedimentos entre artistas e as cortes européias (tema de WARNKE), ou entre aqueles e a poderosa Roma barroca (objeto de HASKELL), com a sociedade mineira, colonial, multirracial e escravista, distante do centro de poder, sem a presença de ordens regulares e, em grande medida, pobre (SOUZA, 1986).

O máximo que se pode saber a respeito destas relações, como já nos referimos, pode ser investigado nos livros de despesas das irmandades, e restringe-se aos valores pagos por parte das obras, róis muitas vezes repletos de lacunas, como bem revelou Judith MARTINS (1974) em seu célebre e pioneiro *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*.

Todavia há indícios de um pequeno mercado consumidor de objetos artísticos para além das Irmandades. Sabemos, através dos *Autos da Devassa da Inconfidência* (1982: vol. 6), que dentre os bens sequestrados do Coronel Inácio José de Alvarenga Peixoto, encontravam-se “uma imagem de Santo Cristo de marfim, e outra da Senhora das Dores de madeira, em vulto pequeno, um quadro de São Francisco com sua moldura lisa, dois quadros com o retrato de nossa Soberana e do Senhor Rei Dom Pedro¹²⁶, outros dois com os retratos do Papa Xisto, e do Cardeal Mazarino”¹²⁷. Da mesma maneira, dos objetos confiscados ao Tenente-Coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, contam-se “quarenta e dois quadros de pinturas, item oito ditos com frisos dourados”¹²⁸ e, dentre os do Coronel José Aires Gomes, “uma lâmina¹²⁹ da Senhora do Rosário com vidro”¹³⁰ e “oito quadros de figuras com suas

¹²⁶ Avaliada em “quatro mil e oitocentos réis”, op. cit., p. 206.

¹²⁷ “quatro mil e oitocentos réis”, op. cit., p. 206.

¹²⁸ Op. cit., p. 224.

¹²⁹ BLUTEAU dá como sinônimos de lâmina, para além dos mais comumente empregados ainda hoje, três que se adequam aos nossos interesses: “Lâmina de abridor, que abre ao buril”, “quadro pintado em cobre” e ainda “quadrinho de molduras bordadas” (BLUTEAU, 1716: vol. 5, 29-30). O primeiro tomado como uma metonímia, poderia indicar a se tratarem as ditas lâminas de estampas. Os de mais, falam por si próprios, mas não esclarecem, quaisquer um dos três sentidos, a real

molduras e vidros”¹³¹. Do Padre José da Silva e Oliveira Rolim, “sete lâminas dos Passos do Senhor, com vidros, e molduras pretas, com pouco mais de palmo de comprimento”¹³²; de Francisco Antônio de Oliveira Lopes “quatro quadros em papel, com seus caixilhos pintados, em que estão figurados as quatro partes do globo terrestre: Ásia, África, Europa e América; uma lâmina com madeiras douradas, e a figura, ou estátua eqüestre do Senhor Dom José o primeiro, com vidro por diante”¹³³. E são estas pouco eloquentes notas, as únicas referências conhecidas de tais obras.

Retornando à produção de estampas, o trabalho já mencionado de Orlando FERREIRA (1994 – a primeira edição, póstuma, é de 1976) e, mais recentemente, o de Renata SANTOS (2008) trata da gravura justamente a partir da chegada da Corte ao Brasil, cabendo as breves menções aos casos anteriores aos que aqui foram citados.

Em vista disso, e da ausência de produção de estampas no Brasil colonial, salvo o caso do Padre Viegas, vimo-nos forçados a recorrer às maiores autoridades no que diz respeito às gravuras portuguesas, fontes, ou modelos, primeiros, como em boa parte procuraremos demonstrar, das pinturas mineiras. Assim, será a Atanazy RACZYNSKI (1847), Luís CHAVES (1927) e Ernesto SOARES (1930; 1955; 1971) a quem nos remetemos, numa espécie de *pesquisa inversa*.

1.6 UMA PESQUISA INVERSA

Em vista da especificidade de nossa pesquisa, não abriremos mão, sem dúvida, em seu desenvolvimento, de referenciais teóricos propostos por muitos historiadores das mais variadas escolas anteriormente citadas. Porém procuraremos nos concentrar nos estudos relativos às sociedades portuguesa, brasileira e mineira do período.

Quanto ao método de análise iconológica e iconográfica, inaugurado por PANOFSKY (1979: 64-65), dele faremos uso de maneira limitada.

Não nos valeremos, por exemplo, da interpretação do *significado primário* ou *natural*, sejam eles *factuais* ou *expressionais*, expressa na *descrição pré-iconográfica*, visto que apresentaremos concretamente as estampas a serem analisadas, imagens cuja

natureza das obras. Já MORAES SILVA (1789: vol. 2, 202) abona somente, para os nossos interesses, a lâmina enquanto chapa de cobre com pintura.

¹³⁰ Op. cit., p. 386.

¹³¹ Op. cit., p. 402.

¹³² Op. cit., p. 118.

¹³³ Op. cit., p. 154.

natureza encontra-se expressa com clareza em seus contextos: uma estampa representando a *Anunciação*, por exemplo, num missal, é exatamente isto, uma Anunciação, e não outro tema.

Tampouco, pelo mesmo motivo, abordaremos extensamente as questões relativas ao *significado secundário* ou *convencional*, traduzidos na *análise iconográfica* e sustentado-nos num grande aporte de referências literárias. Pois as referidas estampas são, em sua maioria, bastante claras, para não dizermos evidentes, quanto aos temas que representam. Por outro lado, não abriremos mão de acrescentar algo, para além das fontes literárias, através de uma breve análise dos estilos em determinadas obras, pois procuraremos enfatizar, isto sim, as maneiras como alguns mesmos motivos possam ter sido representados ao longo da história por diversos artistas – bem como as múltiplas, ou eventuais, influências sofridas pelos artistas no tratamento daqueles temas.

E, quanto ao *significado intrínseco* ou *conteúdo* da obra, manifestos na *análise iconológica*, ele será tratado com igual parcimônia, visto que a intenção do presente trabalho reside menos na interpretação do *significado simbólico* do tema exposto na obra de arte, seja ela a própria estampa ou a pintura que a originou, e mais na análise destas enquanto modelos, ou melhor, das cópias feitas a partir delas por Ataíde. E assim procedemos porque, seguindo um conceito caro a Michel FOUCAULT (1998: 15-38), se naquela direção nos aplicássemos, nossa investigação *genealógica* acabaria por se dedicar de maneira demasiada na *proveniência* (as pinturas, modelos das gravuras) do que na *emergência* (as gravuras, modelos de Ataíde) das questões que analisamos. Mas é claro que não contornaremos totalmente a análise iconológica, visto que são inevitáveis algumas constatações quanto à preferência de certas representações simbólicas pelos devotos mineiros do tempo de Ataíde. E manifestamos, desde já, que em nossa aplicação das breves análises iconológicas que se seguirão, procuramos ao máximo evitar explicações de cunho especulativo ou místico, em oposição aos fatos, documentos, ideias ou fenômenos históricos pertinentes ao período estudado.

Entretanto, como dizíamos anteriormente, nosso método padecerá, por força das circunstâncias intrínsecas ao tema, de certas tantas dificuldades que só podem ser transpostas, acreditamos, por meio de ferramentas e abordagens que acabam por sugerir uma espécie *pesquisa inversa*, ou quem sabe, um estudo retificado em seu fim para justificar seu início. E, portanto, sigamos aos argumentos.

A sedutora leitura do ótimo ensaio de Carlo GUINZBURG (1991) acerca dos, por ele nomeados, “paradigmas indiciários”, sugeriu-nos, a princípio, um modelo de

pesquisa baseado nos métodos indutivos e dedutivos, enunciados, primeiramente, ao que parece, por PEIRCE (2008), e explicitados por ECO (2008).

Acreditamos que a sugestão de tais nomes não cause tanto impacto – ainda que mais próximos aos estudos da linguística e da semiótica, principalmente esta, nos dois últimos casos – na medida em que não há como ignorar as contribuições de Hayden WHITE (2001) quanto à natureza, em grande parte literária, retórica e semântica, do discurso historiográfico: Peter GAY (1990) também já propusera algo, neste sentido, ao tratar dos “estilos” de Gibbons, Ranke, Macaulay e Burkhart.

Ao refletir sobre os processos de estruturação do pensamento – para nós *pesquisa* –, analisado em termos de linguagem, Peirce estabeleceu três formas distintas de se conhecer um determinado fenômeno. Seriam elas a dedução, a indução e a abdução, ampliadas por ECO, partindo do mesmo exemplo de saco de feijões e das ilações que poderiam ser feitas a partir de sua origem e natureza. E da qual compartilhamos, de maneira adaptada – parafástica mesmo – ao nosso caso. Vejamos o seu emprego.

Seguindo o método dedutivo, partiríamos do conhecimento de que na pintura mineira muitas obras foram copiadas de estampas. Sabemos disso pela tradição crítica e por nossa própria análise: portanto, podemos afirmar como Lei que “todas as pinturas mineiras são copiadas de estampas”. Uma vez que conhecemos a lei, produzimos um Caso; selecionamos então, a esmo, algumas pinturas e podemos predizer o Resultado: “estas pinturas são copiadas de estampas”. A Dedução de uma Lei (verdadeira), através de um Caso, antecipa, com absoluta certeza, um Resultado¹³⁴.

Já de acordo com o método indutivo, admitiríamos como premissa a existência de um grupo de pinturas das quais não sabemos se foram copiadas de estampas ou não. Selecionamos algumas delas e verificamos que as mesmas o foram, de fato. Escolhemos outras e, de novo, são cópias. Continuamos por um número x de vezes. Depois de um número suficiente de provas, permitimo-nos o seguinte raciocínio: todos os Resultados de nossas provas mostram que as pinturas foram copiadas de estampas. De modo que podemos fazer uma inferência razoável de que todos esses resultados são Casos da mesma Lei, isto é, que todas as pinturas são cópias. De uma série de Resultados, inferindo que sejam Casos de uma mesma Lei, chegamos à formulação indutiva dessa Lei (provável). Porém, basta que numa

¹³⁴ “Suponhamos que sobre esta mesa eu tenha um saco cheio de feijões brancos. Eu sei que está cheio de feijões brancos (suponhamos que eu tenha comprado numa loja saquinhos de feijão branco e que eu confie no vendedor): portanto, eu posso afirmar como Lei que ‘todos os feijões deste saco são brancos’. Uma vez que conheço a Lei, produzo um Caso; pego às cegas um punhado de feijões do saquinho (às cegas: não é necessariamente que os veja) e posso predizer o Resultado: ‘Os feijões que estão na minha mão são brancos’. A Dedução de uma Lei (verdadeira), através de um Caso, prediz com absoluta certeza um Resultado”. (ECO, 1989:160).

última prova não encontremos uma pintura que seja copiada de uma estampa, para que todo o nosso esforço indutivo seja vão¹³⁵.

Finalmente, num procedimento abduutivo, tomamos como premissa o conhecimento da existência de um acervo de pinturas e, na mesma região onde ele se encontra, um acervo de estampas. Ignoramos a procedência, a época de chegada ou produção e ainda a autoria das obras existentes tanto num quanto no outro. Consideramos este resultado um caso curioso. E, a partir daí, deveríamos encontrar uma Lei tal que, se for verdadeira, e se o Resultado acabar sendo considerado um Caso daquela Lei, o Resultado deixaria de ser curioso, e se tornaria muito mais do que razoável. Neste ponto, então, permitimo-nos uma conjectura: teorizamos a Lei pela qual aquelas pinturas são cópias de gravuras e que as gravuras que encontramos são os seus modelos, e tentamos considerar o resultado que se apresenta diante de nossos olhos como um Caso daquela Lei. Se todas as pinturas que fazem parte daquele acervo regional são cópias de gravuras, é natural que as pinturas sejam cópias do outro acervo regional, o das gravuras. Mesmo que eu não encontre a totalidade das gravuras nem, sequer, aquela que estiver procurando¹³⁶.

Finalmente, se concentramos nossa atenção em determinado conjunto de acervos, tal se dá porque é possível idealizar uma espécie de “plausibilidade”, que sustentaria na lógica de que os modelos provenham daquele acervo. Ainda, é importante que se diga, nada garantida que minha hipótese esteja correta.

Portanto, em linhas gerais, acreditamos em grande parte termos operado segundo um método abduutivo, na medida em que, ao contrário das outras linhas, demonstra, em termos lógicos, que um determinado resultado (conclusão) *pode ser* e *pode não ser* aquele esperado. Visto que, afinal, não encontramos os modelos para os painéis.

¹³⁵ “Tenho um saquinho e não sei o que contém. Coloco a mão dentro dele, tiro um punhado de feijões e observo que são todos brancos. Coloco de novo a mão, e de novo são feijões brancos. Continuo por um número x de vezes (quantas sejam, às vezes, depende do tempo que eu tenho, ou do dinheiro que recebi da Fundação Ford para estabelecer uma lei científica a respeito dos feijões do saco). Depois de um número suficiente de provas, faço o seguinte raciocínio: todos os Resultados das minhas provas dão um punhado de feijões brancos. Posso fazer a razoável inferência de que todos esses resultados são *Casos* da mesma Lei, isto é, que todos os feijões do saco são brancos. De uma série de Resultados, inferindo que sejam Casos de uma mesma Lei, chego à formulação indutiva dessa Lei (provável). Como já dissemos, basta que numa última prova aconteça que um só dos feijões que tiro do saco seja preto para que todo o meu esforço indutivo se dissipe no nada” (ECO, 1989: 160).

¹³⁶ Há um saquinho sobre a mesa e, ao lado, sempre sobre a mesa, um grupo de feijões brancos. Não sei como estão ali, ou quem os colocou, nem de onde vêm. Consideremos este resultado um caso curioso. Agora eu deveria encontrar uma Lei tal que, se fosse verdadeira, e se o Resultado fosse considerado um Caso daquela Lei, o Resultado não seria mais curioso, mas sim, razoabilíssimo. Neste ponto eu faço uma conjectura: teorizo a Lei pela qual aquele saco contém feijões e todos os feijões daquele saco são brancos e tento considerar o resultado que tenho diante dos meus olhos como um Caso daquela Lei. Se todos os feijões do saquinho são brancos e esses feijões vêm daquele saco, é natural que os feijões da mesa sejam brancos. (ECO, 1989: 160).

1.7 CONCLUSÃO PRELIMINAR

Em vista do exposto, não nos pareceu existir uma alternativa para o reconhecimento das eventuais fontes imagéticas utilizadas por Ataíde, seja na concepção e acabamento dos painéis já referidos, seja quanto a outras obras suas, que não através das práticas que adotaremos. Sabendo que sua única aproximação de obras da pintura clássica, barroca e rococó – que tanto influenciaram sua produção, como já foi notado – se deu por intermédio das gravuras (avulsas ou integrantes de livros) circulantes no meio culto mineiro do século XVIII e primeiras décadas do XIX, nada mais julgamos restar do que três procedimentos por nós utilizados, e que doravante exporemos.

Em primeiro lugar, procuramos verificar qual era o acervo de imagens do período que ainda se encontra disponível nos fundos das instituições religiosas das cidades onde a produção do pintor de Mariana se deu. Ainda que, aparentemente, possa residir aqui, um perigo, o de que os livros ou gravuras, ainda que publicados durante o recorte por nós selecionado, possam ter sido acrescentados a tais coleções posteriormente à vida de Ataíde, há, por outro lado, fortes indícios de que os referidos fundos não sofreram quaisquer acréscimos desde aquele período, antes, foram vítimas de reduções, pela falta de cuidado, roubos, etc. Da mesma maneira, a existência de tais obras, ali, conquanto provavelmente, ou não, advindas de outros lugares e incorporadas num período posterior, por si só revelariam sua mais do que possível circulação naquele ambiente à época em que se detém nosso estudo. O mesmo acreditamos poder dizer de outras fontes que venham a ser encontradas noutros fundos públicos ou religiosos de Minas Gerais ou do Brasil, como uma plausível condição de que as mesmas pudessem ter chegado àqueles destinos iniciais.

Em segundo lugar, procuramos identificar, dentre as obras disponíveis, a existência das fontes imagéticas que sustentamos terem influenciado Ataíde em suas obras.

E, em posse delas, proceder à aplicação sucinta do método iconológico para o desvelar de suas semelhanças e diferenças, o que toma de empréstimo das fontes imagéticas, o que acrescenta de seu, ou ainda, o que conserva e o que rejeita, ou transforma, da obra que deu origem ao seu trabalho. Em suma, as “permanências” ou “rupturas” operadas pelo artista nos casos em questão.

Dessa maneira, julgamos que nosso objeto de estudo tem a felicidade de poder se inserir em dois campos históricos: a história da arte e a história cultural, no que se refere à circulação de livros e estampas no período compreendido entre meados do século XVIII e primeiras décadas do dezanove nas Minas Gerais.

Antes, porém, de tratarmos destas questões, consideramos indispensável que passemos a analisar os conceitos e exemplos de modelos e cópias na História da Arte.

2 ENTREMODELOS E CÓPIAS

2.1 O MODELO E A CÓPIA

O olhar contemporâneo, acostumado com os escândalos artísticos que há muito já deixaram de escandalizar¹³⁷, diante do *Retrato de Madame Récamier* (**Fig.38**) de Jacques-Louis David (1748-1825), e da *Perspectiva: Madame Récamier por David* (**Fig.39**), de René Magritte (1898-1967), talvez fosse levado a preferir o segundo ao primeiro.

Os argumentos que justificassem tal escolha certamente seriam vários e, arriscaríamos dizer, seguiriam a seguinte linha: porque a obra mais antiga seria fria e convencional; porque a mais recente é viva em seu acentuado sentido de paródia; porque uma se aproxima do registro fotográfico, que a superaria mais tarde; porque outra seria uma engenhosa releitura crítica de um modelo já morto e sepultado.



Fig.38. David. *Retrato de Madame Récamier*. 1800. O.s.t., 173 x 243 cm. Museu do Louvre¹³⁸.



Fig.39. Magritte. *Perspectiva: Madame Récamier por David*, 1951. O.s.t., 60,5 x 80,5 cm. National Gallery of Canada.

Este mesmo olhar, que foi também educado na tradição romântica do artista enquanto gênio único, original e inexecdível, por outro lado não veria um sentido paródico ante a versão da obra-prima *As Meninas* (**Fig.40**), de Diego Velásquez (1599-1660), realizada por Pablo Picasso (1881-1973) – com igual título, aliás (**Fig.41**).

¹³⁷ A este propósito, é muito interessante verificar a importante discussão sobre o assunto feita por BASTOS (1991) e SANT'ANNA (2003).

¹³⁸ As reproduções das imagens dos artistas europeus do passado utilizadas no presente trabalho foram, em sua grande maioria, copiadas dos sítios oficiais das instituições que as abrigam. Nos casos em que o acesso a elas revelou-se bastante facilitado, bem como às informações relativas às mesmas (data provável de produção, técnica e dimensões), por este motivo julgamos por bem citar apenas os acervos e museus. O Louvre e o Prado, a National Gallery, de Londres, e a de Washington, dentre outros fundos, revelaram-se exemplares e simples no acesso às informações que buscávamos pelo meio digital. Em vista do exposto, portanto, optamos por indicar os sítios eletrônicos daquelas obras que apresentaram uma maior dificuldade de acesso, ou que exigissem, para tal, outras inferências cruzadas, cujo percurso de pesquisa aqui procuramos abreviar ao leitor.



Fig.40. Diego Velázquez. *As Meninas*, 1656. Ó.s.t., 310 x 276 cm.
Museu do Prado, Madri.



Fig.41. Pablo Picasso. *As Meninas*, 1957. Ó.s.t., 194 x 260 cm.
Museo Picasso, Barcelona.

Seriam, pelo contrário, louvados o *arrojo* e a *visceralidade* no rigoroso estudo da composição, testemunhados pela genialidade de Picasso. O que o desgostaria, sem dúvida, seriam alguns tributos prestados por outros artistas àquela obra e ao seu criador, presos de igual reverência por uma e outro. Assim, talvez julgassem a *Homenagem a Velásquez* (Fig.42), de Luca Giordano (1634-1705), pouco mais do que um pastiche no qual alguns personagens se repetiriam de forma piorada. E quanto ao retrato das meninas Boit (Fig.43), de Jonh Singer Sargent (1856-1925), talvez uma cópia sem imaginação, tão fria quanto a obra de David e presa ainda de um *rigor* ainda mais *cadavérico* que a primeira: uma tentativa de registro fotográfico quando já existia a Fotografia, é uma atitude que lembra um fantasma tentando habitar o mundo dos vivos.



Fig.42. Luca Giordano. *Homenagem a Velásquez*, c. 1692-1700. Ó.s.t., 205 x 182 cm.
National Gallery, Londres



Fig. 43. John S. Sargent. *As Filhas da família Boit*, 1882. Ó.s.t., 222,5 x 222,5 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.

No entanto tendemos a acreditar que o olhar contemporâneo iria se encontrar diante de um verdadeiro impasse quando exposto ao confronto entre *O Balcão* (Fig.44), de Édouard Manet (1832-1883) e a versão da mesma obra por Magritte (Fig.45).



Fig.44. Manet. *O Balcão*, c. 1868-1869. O.s.t., 169 x 125 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Fig.45. Magritte. *Perspectiva II: O Balcão de Monet*, 1950. Ó.s.t., 84 x 65 cm. Museum voor Schone Kunsten, Gent.

Qual seria sua reação? Que partido tomaria? De um lado, um ícone da Modernidade, o fundador do Impressionismo. Do outro, um grande surrealista. Quem seria o maior? Ou ainda: Manet mereceria ser alvo de uma tal crítica ou paródia?

A história da arte, como é sabido, emprega outros critérios além daqueles utilizados pelo simples observador contemporâneo. Ela não opera com conceitos rígidos de originalidade versus cópia, não interpreta a imitação como algo desprovido de mérito ou fruto de um artista mal intencionado ou pouco engenhoso. No cotejo das mais diversas obras ao longo dos séculos, ela consegue identificar uma gama por vezes clara, por vezes mais obscura, de mútuas referências entre os artistas e suas produções.

Não é, portanto, de forma alguma escandalosa que reconhece as semelhanças entre diversas obras de Manet e Goya (1746-1828), por exemplo. Pois, para além do já citado *Balcão*, cujo modelo certamente foi o *Grupo num balcão* (Fig.46), não há como passar despercebido o quanto o impressionista estudou e desenvolveu alguns temas de seu predecessor espanhol¹³⁹.

¹³⁹ A relação entre ambas as obras goza de um conceito unânime. Assim se manifestam os museus que as conservam e FEIST (2006: 78), dentre outros. Quanto à influência de Goya sobre Manet, já em 1863 fora notada por Paul Saint-Victor, ainda que pejorativamente (DENVIR, 1995:23).



Fig.46. Goya. *Grupo num balcão*. c. 1810-15.
Ó.s.t. 194,8 x 125,7 cm .
Metropolitan Museum of Art, New York.

Tal é o caso, também, d'*O Três de Maio* (Fig.47) e da *Execução do Imperador Maximiliano do México* (Fig.48), d' *A Maia desnuda* (Fig.49) e de *Olympia* (Fig.50)¹⁴⁰.



Fig.47. Goya. *O Três de Maio*, 1814.
O.s.t., 266 x 345 cm.
Museu do Prado, Madri.



Fig.48. Manet. *Execução do Imperador Maximiliano do México*, 1868. O.s.t.,
252 x 305 cm. Kunsthalle, Mannheim.



Fig.49. Goya. *A Maia Desnuda* c. 1799-1800.
Ó.s.t., 97 x 190 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig.50. Manet. *Olympia*, 1863. O.s.t.,
130,5 cm x 190 cm, Musée d'Orsay,
Paris.

¹⁴⁰ A admiração que Manet nutria por Velásquez, El Greco e Goya foi expressa pessoalmente numa carta escrita em Madri para seu amigo, e também pintor, Fantin Latour, em 1866 (DENVIR, op. cit.: pp.28-29).

Ou ainda deixar de perceber toda uma teia de influências às quais não somente se inclinaram como, evidentemente, procuraram igualar naquelas obras, tributárias da *Vênus adormecida* (Fig.51), de Giorgione (c.1477-1510), através da *Vênus de Urbino* (Fig.52)¹⁴¹ – que por sua vez teve como modelo uma simples estampa (Fig.53) do célebre livro renascentista *Hypnerotomachia Poliphili* (BROWN: 2006, p. 23), de 1499, republicado com a mesma gravura em 1545¹⁴², da qual segundo PHILLIPS (1898), *Júpiter e Antópe* (Fig.54), de Ticiano (c.1485-1576), seria uma reminiscência. Além da série de representações¹⁴³ de *Dânae* (Fig.55), também de Ticiano, que provém, diretamente, de Giorgione.



Fig. 51. Giorgione. *Vênus adormecida*, c. 1501. O.s.t, 108,5 × 175 cm.
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Fig.52. Ticiano. *Vênus de Urbino*, 1538. O.s.t, 119 × 165 cm. Galeria degli Uffizi, Florença.

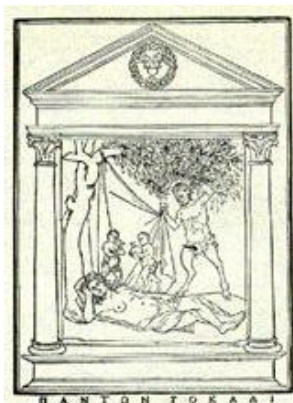


Fig.53. *Nífa surpreendida por um sátiro*. Xilogravura, 1499.
Hypnerotomachia Poliphili, p.73.

¹⁴¹ A “citação” da *Vênus de Urbino* em *Olympia* foi indicada por, entre outros, FEIST (2006:74).

¹⁴² PHILLIPS, Claude. *The Later work of Titian*. 1898. In www.gutenberg.org/files/12657/12657-h/12657-h.htm. Acesso em 18.03.2009.

¹⁴³ Ao longo do presente trabalho, apresentaremos a série completa



Fig.54. Ticiano. *Júpiter e Antíope* (ou *Vênus Pardo*), 1535-1540, retrabalhada c.1560. Ó.s.t., s, 196 x 385 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.55. Ticiano. *Dánae*, c. 1553-1554. Ó.s.t., 128 x 178 cm. Museu do Prado, Madri.

Nem, tampouco, o jogo que encadeia a *Madona com longo pescoço* (Fig.56), de Parmigianino (1503-1540) ao já citado *Retrato de Madame Recamier*, através do *Retrato de Madame Boucher* (Fig.57), de François Boucher (1703-1770). Ou, mais uma vez, aquela obra de David à *Grande Odalisca* (Fig.58), de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), a qual deve muito, também, à *Vênus do espelho* (Fig.59), de Velásquez.



Fig.56. Parmigianino. *Madona com longo pescoço*, c. 1534-1540. Ó.s.t., 216 x 132 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig.57. François Boucher. *Retrato de Madame Boucher*, 1743. Ó.s.t., 57 x 68 cm. Frick Collection, Nova Iorque.



Fig.58. Ingres. *La Grand Odalisque*. 1814.
O.s.t., 91 × 162 cm.
Museu do Louvre.



Fig.59. Velásquez. *Vênus do espelho*,
c. 1644-1648. Ó.s.t., 122,5 × 177 cm.
National Gallery, Londres.

De onde quer que se queira partir, encontra-se um formidável enredo.

Se retomarmos àquela a obra de Parmigianino, e sua bem demarcada verticalidade, podemos chegar a outro retrato de Madame Recamier (**Fig.60**) desta vez de François Gérard (1770- 1837), e deste retomando... a Magritte (**Fig.61**).

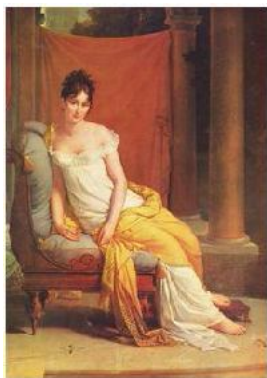


Fig.60. Gérard. *Retrato de Madame. Recamier*. 1805.
O.s.t., 225 × 145 cm.
Musée Carnavalet. Paris.



Fig.61. Magritte.
Perspectiva: Madame Recamier de Gerard, 1950.
Ó.s.t. Dimensões e localização desconhecidas.

Ou podemos escolher um auto-retrato do mesmo Parmigianino (**Fig.62**) e cogitar o quanto o mesmo teria influenciado um célebre pormenor (**Fig.63**) d'*As Meninas* (**Fig.40**), ou recebido a influência de um outro detalhe igualmente muito conhecido (**Fig.64**) d'*O Casal Arnolfini* (**Fig.65**), de Jan van Eyck (c.1390-1441). E este, por sua vez, se tornado um modelo um pouco difuso na representação d'*A Vaidade* (**Fig.66**), de Hans Memling (c. 1430/1440-1494), com seu espelho e seu cachorrinho.



Fig.62. Parmigianino. *Auto-retrato no espelho*, c.1523-1524. Ó.s.p., 24,4 cm. Gemäldegalerie, Viena.



Fig.63. O reflexo do casal real espanhol. Pormenor da Fig.3.



Fig.64. O reflexo, no espelho, do casal Amolfini e de van Eyck. Pormenor da Fig.28.



Fig.65. Jan van Eyck. *O Casal Arnolfini*, 1434. Ó.s.m., 82 x 59,5 cm. National Gallery, London.

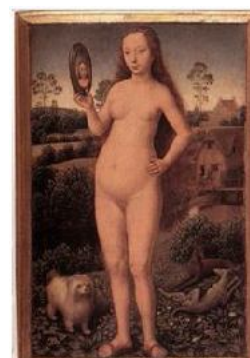


Fig.66. Hans Memling. *A Vaidade*, c. 1485¹⁴⁴. Ó.s.m., 22 x 15 cm. Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo.

E já que tratamos de espelhos, partindo de dois aristocráticos retratos (**Fig. 67** e **Fig.68**) de Ingres, podemos chegar também a um *democrático* Manet (**Fig.69**)¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Parte central frontal do *Tríplice da Vaidade Terrena e da Salvação Divina*.

¹⁴⁵ A idéia de que os dois primeiros retratos tenham servido como “ponto de partida” da concepção de Monet é sugerida por SCHAPIRO (2002: 146-147).



Fig.67. Ingres. *Comdessa d'Haussanville*, 1845. Ó.s.t., 131,76 cm x 92,08 cm). The Frick Collection, Nova Iorque.



Fig.68. Ingres. *Retrato de Madame Moitessier*, 1856. Ó.s.t., 120 x 92 cm. National Gallery, Londres



Fig.69. Manet. *Bar no Folies-Bergère*, 1881-1882. Ó.s.t., 96 x 130. Courtauld Institute Gallery, Londres.

Finalmente, não podemos deixar de lado talvez a série mais longa de referências e que nos é duplamente cara na medida de sua clareza e pelo fato de que se utiliza de um importantíssimo intermediário: a gravura.

Esta cadeia tem início com duas pinturas de Giorgione, *A Tempestade* (Fig.70) e *Concerto Campestre* (Fig.71), que teriam influenciado *O Julgamento de Paris* (Fig.72), desenho de Rafael (1483-1520) gravado por Marcantonio Raimondi (c. 1480 – c. 1534), uma pintura de Bernardino Luini (c.1480/1482-1532), conhecida como *Moças no Banho* (Fig.73) e outra (Fig.74) de Palma Il Vecchio (c.1480-1528) e, acreditamos, passando pelo *Cupido e Psique* (Fig.75), de Giulio Romano (c. 1499-1546), reproduzido, também, por gravura (Fig.76), de Giorgi Ghisi (1512-1582). A partir destes modelos e, sobretudo, de um pormenor (Fig.77) da gravura de Rafael e Raimondi, Manet teria criado o seu *Almoço na Relva* (Fig.78) – ainda que nos pareça tentador incluir o *Ácis e Galateia* (Fig.79) e o *Bacanal dos Andrianos* (Fig.80), de Poussin (1594-1665) nesta ciranda.



Fig.70. Giorgione. *A Tempestade*.
c. 1507- 1508. Ó.s.t., 82 × 73 cm .
Gallerie dell'Accademia, Veneza.



Fig.71. Giorgione. *Concerto campestre*,
c.1510. Ó.s.t., 110 × 138 cm.
Museu do Louvre.



Fig.61. Rafael e Marcantonio Raimondi.
O Julgamento de Paris, c. 1514-1518.
Gravura em cobre, 29,8 x 44,2 cm. British Museum,
Londres.



Fig.73. Bernardino Luini. *Moças no banho*, c.
1520-1523. Afresco (transferido para tela),
250 x 135 cm. Pinacoteca di Brera, Milão.



Fig.74. Palma Il Vecchio. *Ninfas no Banho*, c. 1525-1528. Ó.s.m., 77,5 x 124
cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 75. Giulio Romano. *Cupido e Psique*, c. 1526-28. Afresco. Sala di Psyche, Palazzo del Tè, Mântua.



Fig. 76. Giorgi Ghisi. *Cupido e Psique*, 1574. Gravura, 32,5 x 23,2 cm. Kupferstichkabinet, Berlim¹⁴⁶.



Fig. 77. Pormenor da Fig. 61.



Fig. 78. Edouard Manet. *Almoço na Relva.*, 1863. Ó.s.t., 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 79. Nicolas Poussin. *Ácis e Galateia*, c. 1630. Ó.s.t., 97 x 135 cm. National Gallery of Ireland, Dublin.



Fig. 80. Nicolas Poussin. *Bacanal dos Andrianos*, 1628-30. Ó.s.t., 121 x 175 cm. Musée du Louvre, Paris.

¹⁴⁶ In. <http://www.oidmasterprint.com/ghisi%20giorgio.htm>. Acesso em 18.06.2010.

A *Tempestade*, de Giorgione, parece meio deslocada, à primeira vista, do tema conforme o foi trabalhado por Manet. Mas de fato não o é, se levarmos em conta outra cadeia de referências, que parte daquela obra e passa por Rembrandt (1606-1669) e suas duas versões (**Fig.81** e **Fig.82**) do *Banho de Susana*, culminando na *Ninfa Surpreendida* (**Fig.83**), de Manet, que é considerado o primeiro trabalho do artista francês a partir de um tema de um dos antigos mestres da pintura¹⁴⁷. Aliás, e apesar da fortuna crítica citada, a *Ninfa* assemelha-se muito mais à personagem de Giorgione (**Fig.70**, acima), e a uma das componentes das banhistas de Luini (**Fig.73**, acima), do que aos precedentes de Rembrandt.



Fig.81. Rembrandt.
O Banho de Susana,
1636. Ó.s.m.,
47.4 x 38.6 cm.
Mauritshuis, Haia.



Fig.82. Rembrandt. *Susana e os anciãos*, 1647.
Ó.s.m., 77 x 93 cm. Staatliche
Museen, Berlim.



Fig.83. Manet. *Ninfa surpreendida*, 1861.
Ó.s.t., 144,5 x 112,5
cm.
Museu Nacional de
Belas Artes, Buenos
Aires.

E, partindo de Manet e de seu *Almoço na Relva*, chegaríamos a variação, de mesmo nome (**Fig.84**), de Claude Monet (1840-1926), outra (**Fig.85**) de James Tissot (1836-1902) e, finalmente, toda uma série produzida por Picasso, de 1954 a 1962, de que destacamos o seu *Almoço na Relva* de 1960 (**Fig.86**)¹⁴⁸.

¹⁴⁷ KRAUSS, R.E. Manet's Nymph Surprised. *The Burlington Magazine*, Vol. 109, N. 776 (Nov., 1967), p. 622.;BAZIN, G. Manet et la tradition. *L'Amour de l'Art*, maio de 1932, p. 157.

¹⁴⁸ A relação entre a gravura de Rafael e Marcantonio Raimondi, e as pinturas de Manet e Picasso foi contemplada por, entre vários estudiosos REWALD (1991:74), THOENES (2005:70-71) e FEIST (2006: 64). CLARK (2004: 386, n. 61) acrescenta que a mesma já fora notada em seu tempo e que suspeita-se que o próprio Manet tenha instruído quanto a isto H. Chesneau, um dos primeiros críticos a escrever sobre ela. A vinculação com Giorgione também não escapara, em 1863, ao crítico inglês Philip Hamerton, que esteve na primeira exibição pública da obra, no *Salon des Refusés* (in DENVIR, 1995: 25). Aliás, segundo FEIST (op.cit., pp. 62-64), o próprio Manet teria dito a Antonin Proust que seu quadro fazia referência direta ao *Concerto Campestre*. Quanto às demais ilações envolvendo *A Tempestade*, *Moças no banho*, *Ninfas no banho* bem como as duas obras de Poussin, são de nossa modesta autoria.



Fig.84. Monet. *Almoço na relva*, c. 1865-1866. Ó.s.t., 418 x 150 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Fig.85. Tissot. *La Partie carrée*, 1870. Ó.s.t., 142 x 114.5 cm. Coleção Particular.



Fig.86. Picasso. *Almoço na relva*, 1960. Ó.s.t., 130 x 195 cm. Musée National Picasso, Paris.

Mas este seria um itinerário tranquilo? Nem sempre. SCHAPIRO, por exemplo, acredita que outro *Almoço na relva* de Monet (Fig.87) tenha sido inspirado, isto sim, “nos quadros serenos, do século XVIII, de reuniões ao ar-livre” e, em especial, numa pintura (Fig.88) de Antoine Watteau (1684-1721).



Fig.87. Monet. *Almoço na relva*, 1866. Ó.s.t., 130 x 181 cm. Museu de Belas Artes Puchkin, Moscou.



Fig.88. Watteau. *A Festa do Amor*, 1717. Ó.s.t., 61 x 75 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

E, como adiante veremos mais detalhadamente, a simples semelhança entre uma obra e outra que lhe é anterior não atesta de forma definitiva a ligação entre elas. Veja-se o caso célebre *Batalha de Isso* (**Fig.89**).



Fig.89. Anônimo. *Batalha de Isso*, séc. I a.C. Mosaico, 582 x 313 cm..

Museo Archeologico Nazionale, Nápolis.

Seguindo uma maneira açodada de nossa linha de pesquisa, poderíamos considerar a cena de batalha entre Alexandre e Dario o modelo de uma série de pinturas ao longo dos séculos. Antiguidade para tal não lhe é negada, pois acredita-se que a obra seja uma cópia de uma pintura de Apeles – contemporâneo ele mesmo de Alexandre, o Grande, representado ali – ou de um afresco perdido de Filoxêno de Erétria, pintada por encomenda de Cassandro, conforme o diz Plínio, o Velho (*História Natural*, Livro XXXV, 110)¹⁴⁹.

E seus cavalos inquietos, o embate das forças agressivas, as diagonais das lanças parecem prefigurar, melhor, parecem ser o verdadeiro e primeiro modelo de obras como o tríptico de Paolo Ucello (1397- 1475) *A Batalha de São Romano* (**Fig.90 a Fig.92**), ou a *Batalha entre Constantino e Maxêncio* (**Fig.93**) e a *Batalha entre Heráclio e Cosroe* (**Fig.94**) de Piero della Francesca (1416-1492).

¹⁴⁹ “Discipulos habuit Aristonem fratrem et Aristiden filium et Philoxenum Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario. In http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html#i. Acesso em 12.01.2010.



Fig.90. Paolo Ucello. *A Batalha de São Romano* (Painel esquerdo). c. 1438-1440. T.s.m., 182 × 317 cm. National Gallery, Londres.



Fig. 91. Paolo Ucello. *A Batalha de São Romano* (Painel central). c. 1438-1440. T.s.m., 182 × 323 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig.92. Paolo Ucello. *A Batalha de São Romano* (Painel central). c. 1438-1440. T.s.m., 180 × 316 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.93. Piero della Francesca. *Batalha entre Constantino e Maxêncio*, c.1458. Afresco, 322 x 764 cm. Igreja de São Francisco, Arezzo.



Fig.94. Piero della Francesca. *Batalha entre Heráclio e Cosroe*, c. 1458-1466. Afresco, 329 x 747 cm. Igreja de São Francisco, Arezzo.

Indo mais além, poderíamos encontrar ecos de todas elas na *História de Nastagio degli Onesti* (Fig.95 a Fig.97), de Boticelli (1445-1510), com seus cavalos em ataque e as árvores que lembrariam as lanças.

Além, evidentemente, da versão da *Batalha de Issos* (Fig.98) de Albrecht Altdorfer (1480-1538), sobretudo à vista de alguns de seus pormenores (Fig.99).



Fig.95. Botticelli. *A História de Nastagio degli Onesti* (primeiro episódio), c. 1483. T.s.m., 83 x 138 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig.96. Botticelli. *A História de Nastagio degli Onesti* (segundo episódio), c. 1483. T.s.m., 82 x 138 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig.97. Botticelli. *A História de Nastagio degli Onesti* (terceiro episódio), c. 1483. T.s.m., 83 x 142 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig.98. Altdorfer. *A Batalha de Issa*, 1529. Ó.s.m., 158,4 x 120,3 cm. Alte Pinakothek, Munique.

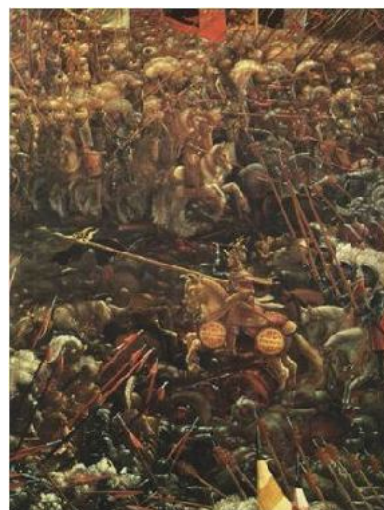


Fig. 99. Pormenor da Fig.56 retratando Alexandre, no centro da obra.

Ou até mesmo na tranquila *Rendição de Breda* (**Fig.100**), de Velásquez, ou na *Ronda Noturna* (**Fig.101**) de Rembrandt (1606-1669), com seus piques em riste.



Fig.100. Velásquez. *A Rendição de Breda*, 1634. Ó.s.t., 307 × 367 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig.101. Rembrandt. *A Ronda Noturna*, 1642. Ó.s.t., 363 × 437 cm. Rijksmuseum, Amsterdã.

Poderíamos, é verdade. E não é de todo impossível que todas as últimas obras tenham sofrido a influência da *Batalha de São Romano*. Mas esta, ainda que tanto se assemelhe a *Batalha de Isso*, jamais a teve como modelo. Tampouco as demais. Pois o mosaico que a retrata pertencia à Casa do Fauno, em Pompéia, foi descoberto em 1831, e exposto no Museu Arqueológico de Nápoles, onde se encontra desde então, somente em 1843.

Trazendo a questão da utilização de modelos europeus para mais próximo de nós, brasileiros, e de nosso universo imagístico, temos o caso célebre de *Independência ou Morte* (**Fig.102**), mais conhecido como *O Brado do Ipiranga*, de Pedro Américo (1843-1905), que teria sido inspirado em 1807, *Friedland* (**Fig.103**), de Ernest Meissonier (1815–1891) e *Napoleão III na Batalha de Solferino* (**Fig.104**)¹⁵⁰.



Fig.102. Pedro Américo. *Independência ou Morte*, 1888. Ó.s.t., 7,60 x 4,15 m. Museu Paulista da USP (Museu do Ipiranga).

¹⁵⁰ MATTOS, C. & OLIVEIRA, C., 1999: p. 97.



Fig.103. Meissonier. 1807, *Friedland*, ca. 1861-75.
Ó.s.t., 135,9 x 242,6 cm.
Metropolitan Museum, Nova Iorque.



Fig. 104. Meissonier. *Napoléon III na Batalha de Solferino*, 1863.
Ó.s.t., 44 x 76 cm. Louvre, Paris.

Por outro lado, há que se indagar, teria sido este o único modelo para a composição de Pedro Américo? E teria sido apenas a iconografia napoleônica a sua inspiração?

Caso seleccionássemos um dos integrantes da composição do artista brasileiro – o cavaleiro de costas para o observador, que se encontra quase que ao centro do quadro (**Fig.105**) – não seria com dificuldade que o associaríamos ao oficial de caçadores (**Fig.106**), de Théodore Géricault (1791-1824)¹⁵¹. E levando-se em conta que os curadores do Louvre consideram esta obra como uma influenciada por *Napoléon atravessando os Alpes* (**Fig.107**), de David¹⁵², o ideário relacionado ao Grande Corso estaria completo.

Entretanto, sabemos também por outras fontes que tanto Géricault estudara em Florença, como também Pedro Américo e, mais ainda, pesquisara bastante a pintura florentina especificamente para a produção do *Brado*. E quando nos defrontamos com a

¹⁵¹ MATTOS, 1999: 92, n. 32; 115, n. 61.

¹⁵² Semelhança confirmada por MATTOS, 1999:92, n. 32.

pintura de Pietro Muttoni, também conhecido como della Vecchia (c.1602-1678), e seu insólito cavalo empinado (**Fig.108**), não temos como deixar de pensar se esta última fonte de inspiração não teria sido mais influente do que o retrato de Napoleão, tanto para Géricault, quanto para Pedro Américo.



Fig.105. Pormenor da Fig. 102.



Fig. 106. Géricault. *Oficial de Caçadores à cavalo da guarda imperial atacando*, 1812. O.s.t., 349 x 266 cm. Museu do Louvre, Paris.

Ou ainda que um pormenor¹⁵³ (**Fig.109**) da já citada *Batalha de Isso*, descoberta em 1831, possa ter servido de modelo ao cavalo do personagem da obra de Pedro Américo.



Fig.107. David. *Napoleão atravessando os Alpes*¹⁵⁴. 1800. O.s.t., 260 cm x 221 cm. Château Malmaison, Rueil-Malmaison.



Fig. 108. Muttoni. *Cavalo com escudeiro*, séc. XVII. O.s.t., 233 x 151 cm. Collezione Luigi Koelliker, Milão.



Fig.109. *Oxiatres*. Pormenor da Fig. 89.

¹⁵³ O personagem junto ao cavalo é Oxiatres, irmão de Dario, que procurou defendê-lo pessoalmente, conforme conta Quintus Curtius Rufus em sua *Vida de Alexandre, o Grande: Ergo frater eius Oxathres. cum Alexandrum instare ei cerne ret, equites, quibus praeerat, ante ipsum curnum regis obiect* ("Assim, seu irmão, Oxiatres, viu Alexandre atacando Dario e movimentou a cavalaria sob seu comando para a frente da carruagem do rei"), Livro III, capítulo 11, linha 8. In http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Curtius/3*.html. Acesso em 15.03.2010.

¹⁵⁴ O título original é *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*. Também conhecido como *Napoleon passant le mont Saint-Bernard, Bonaparte au Grand Saint-Bernard, Le passage du Saint-Bernard* ou *Portrait de Bonaparte au Grand Saint-Bernard*.

Ou, como sugere ainda MATTOS, n' *O Encontro de Leão, o Grande, e Átila* (**Fig.110**), de Rafael Sanzio (1483-1520), visto que

O movimento dos dois cavalos à direita da pintura de Rafael, postos em contraste com a figura serena do Papa, assemelha-se bastante à solução encontrada por nosso artista¹⁵⁵.



Fig. 110. Rafael. *O Encontro de Leão, o Grande, e Átila*, 1514. Afresco, 750 cm de na base. Stanza di Eliodoro, Palácio Pontifício., Vaticano.

E, também, por que não pensarmos numa linhagem que partiria de Rafael e passaria por Giulio Romano, seu discípulo (de quem trataremos mais adiante), até chegarmos em Pedro Américo? Pois a *Batalha de Milviano* (**Fig.111**)¹⁵⁶ não parece uma eloquente testemunha de um tal processo de cópias?



Fig.111. Giulio Romano. *Batalha da Ponte Milviano*, c. 1520-1524. Afresco. Palácio Apostólico, Vaticano.

¹⁵⁵ MATTOS, op. cit., p. 99.

¹⁵⁶ Também conhecida como *Batalha de Constantino contra Maxêncio*.

Em boa parte sim, mas não totalmente. Pois, como relembra GOMBRICH (1990: 164), citando Giorgio Vasari (1511-1574), esta obra, muitíssimo elogiada em seu tempo, foi completamente inspirada nos relevos da Coluna de Trajano e da Coluna de Aurélio:

Essa obra é universalmente elogiada pelos feridos e pelos mortos que se podem ver nela, e pelas atitudes diferentes e estranhas dos soldados da infantaria e da cavalaria que lutam em grupos ousadamente planejados ... tornou-se uma luz que orienta a todos que tiveram de pintar batalhas semelhantes depois dele; ele aprendeu tanto com as antigas colunas de Trajano e Aurélio¹⁵⁷ em Roma, onde se beneficiou muito observando os uniformes dos soldados, as armaduras, insígnias, fortificações, paliçadas, aríetes, e todos os outros instrumentos de guerra¹⁵⁸.

Em suma, pertence a uma outra modalidade de cópia, menos linear do que aparentemente sugere, dentre as várias existentes, que abordaremos a seguir.

2.2 O CONCEITO DE MODELO E DE CÓPIA

Certos termos prescindem dos dicionários para elucidá-los: o simples bom senso os esclarece. Modelo e cópia são exemplos deles.

O conceito de modelo é bastante amplo, mas no âmbito do presente trabalho poderia ser definido, em linhas gerais como uma obra, no caso, de Arte, verificadamente anterior do ponto de vista cronológico a outras, na qual se encontram elementos que parecem se repetir naquelas que lhe são posteriores, ou seja, nas cópias.

E deve ser dito de antemão que as cópias não eram mal vistas no passado como o são na atualidade. Mesmo por que o próprio conceito de autoria, não era expresso da maneira como hoje o empregamos.

Segundo Enst KRIS e Otto KURZ,

¹⁵⁷ Vasari (q.v. a nota abaixo), refere-se a “*colonne antiche di Traiano e d’Antonino*” (“as colunas antigas de Trajano e Antonino”), e não, expressamente, de Marco Aurélio. No entanto, trata-se somente de uma maneira de se referir a este imperador pertencente à dinastia dos Antoninos (96-192 d.C.). Quanto à Coluna de Marco Aurélio (*Columna Centenaria Divorum Marci et Faustinae*), coberta por relevos e diretamente inspirada na de Trajano (*Colonna Traiana*), ela se encontra na Piazza Colonna, como o nome do logradouro revela, em Roma, diante do Palazzo Chigi.

¹⁵⁸ A passagem completa original é mais saborosa e mais exata: “[...] *la quale opera, per i feriti e’ morti che vi si veggiono, e per le diverse e strane attitudini de’ pedoni e cavalieri che combattono aggruppati, fatti fieramente, è lodatissima, senzachè vi sono molti ritratti di naturale. E se questa storia non fusse troppo tinta e cacciata di neri, di che Giulio si diletto sempre ne’ suoi coloriti, sarebbe del tutto perfetta: ma questo le toglie molta grazia e bellezza. Nella medesima fece tutto il paese di Monte Mario, e nel fiume del Tevere Massenzio, che sopra un cavallo, tutto terribile e fiero, aniega. In somma si portò di maniera Giulio in quest’opera, che per così fatta sorte di battaglia ell’è stata gran lume a chi ha fatto cose simili doppo lui; il quale imparò tanto dalle colonne antiche di Traiano e d’Antonino che sono in Roma, che se ne valse molto negl’abiti de’ soldati, nell’armadure, insegne, bastioni, steccati, arieti, et in tutte l’altre cose da guerra [...].* In http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code=f=print_page&work=le_vite&volume=n=5&page=n=60. Acesso em 18.05.2010.

Em geral se pode afirmar que a necessidade de nomear o criador de uma obra de arte indica que esta não tem uma função exclusivamente religiosa, ritual ou – num sentido mais amplo – mágica, que não tem um só objetivo, e que sua valorização se tornou independente, ao menos parcialmente, de tais conceitos.

Ou seja, tal ocorreu quando

[...] a percepção da arte como arte, como campo independente da realização criativa – conceito descrito em último extremo como ‘a arte pela arte’ –, se faz patente na expressão do desejo crescente de unir o nome do mestre a sua obra¹⁵⁹.

Um fenômeno que ocorreu primeiramente no Mediterrâneo clássico, criador das primeiras biografias de artistas, modelos de todas as demais.

A rara existência da fama de um artista na alta Idade Média sempre parte da Antiguidade, e quando nos períodos românico e gótico se rompe a tradição do anonimato artístico (começando, como anteriormente, com a aparição da assinatura do artista) as características formais da obra de arte provêm de fontes clássicas. Finalmente, na baixa Idade Média, nos séculos XIV e XV, quando aparece a figura do artista no cenário da história, ganhando estatura independente em todos os aspectos, também surge a biografia do artista como identidade independente. Isto ocorreu primeiro no âmbito clássico, mas logo se estendeu ao norte dos Alpes, ainda que, em ambos os casos, [...] tomassem como inspiração os mesmos relatos originais sobre os artistas gregos.

E concluem:

A partir deste momento e até o presente, estende-se uma cadeia ininterrupta de relatos literários referentes aos artistas. O panorama sociológico que oferecem é muito diferente: nos transportam desde o mundo das agremiações e da oficina de pedreiros aos estúdios dos mestres renascentistas inspirados no humanismo, do mecenas da Igreja e dos mercadores ao dos príncipes, das limitações de ser um artesão a aquelas da tradição acadêmica, mas também mostram a realização máxima da autoexpressão individual e a mais alta estima da criatividade do *divino artista*. Em cada fase deste desenvolvimento histórico aparecem novos tipos sociais junto aos velhos, sem substituí-los nunca por completo. O inovador revolucionário se encontra ao lado do nome principal de uma escola acadêmica, e o artista como gênio universal ou Cavaleiro está situado junto às figuras anônimas e solitárias¹⁶⁰.

¹⁵⁹ KRIS & KURZ, p. 23.

¹⁶⁰ KRIS & KURZ, op. cit., pp. 24-25.

Verifica-se, assim, que já no Renascimento alguns artistas, ainda que trabalhassem em ateliês, cujos membros eram responsáveis por diversas partes de uma mesma obra que seria assinada pelo mestre, estes já eram tratados como individualidades próprias e distintas. Por outro lado, e como adiante veremos com mais vagar, a aparente submersão da autoria, na cópia de um mestre ainda mais renomado, dava-se também por uma questão de mercado: copiava-se, justamente, quem mais vendia e pelos mais altos preços.

Um bom exemplo disto se dá, também, naquele que talvez seja o primeiro caso de reivindicação de autoria de uma obra frente à cópia, e que envolveu Albrecht Dürer e Marcantonio Raimondi, segundo conta Giorgio Vasari¹⁶¹ em suas célebres *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, de 1550. Por ele somos informados que o artista alemão, sabendo que seu colega italiano copiara algumas cenas de sua *Pequena Paixão* e, além disso, imitara o seu conhecido monograma (A.D.), foi até Veneza em busca de seus direitos, acionando a Senhoria daquela cidade para impedir não a cópia de suas obras, mas a de sua *assinatura*¹⁶².

Exceção feita a este caso, cuja natureza da indignação hoje nos surpreende, a reivindicação da autoria de uma obra surge primeiro no ambiente literário.

Se não tal preeminência da literatura sobre as demais artes, no campo do surgimento da noção de autoria, ao menos a genealogia desta foi notada por FOUCAULT (1969) em sua conferência “*Qu'est-ce qu'un auteur?*”, de 1969. Nela, o filósofo estabelece o conceito de “função-autor”, que estaria ligada ao sistema institucional e jurídico o qual, desde finais do século XVIII, estabelece todo um regime de propriedade no que diz respeito aos textos¹⁶³. Entretanto, se sua proveniência pode até retroceder à Antiguidade Clássica e à Idade Média, sua emergência efetivamente se verificou na Idade Moderna, quando os livros começaram a ter autores na medida em que poderiam ser transgressivos e, portanto, quando se tornava necessário punir o responsável pela transgressão (CHARTIER, 2006: 186-198).

Mas é entre os impressores e escritores ingleses do século XVIII que o conceito de autoria conhecerá contornos mais nítidos, porque baseado na idéia de

¹⁶¹ Giorgio Vasari, hoje em dia, é mais reconhecido como um teórico e um biógrafo dos artistas do Renascimento, graças às suas *Vite*. Entretanto, foi ele também um pintor e arquiteto de no meada em seu tempo.

¹⁶² “Avendo dunque contraffatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e Vita di Cristo in 36 carte, e fatto vi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: .AD., riuscì tanto simile, di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate; la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contraffatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta còllora, che partitosi di Fiandra se ne venne a Vinezia, e ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio; ma però non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopraddetto d'Alberto nelle sue opere”. In http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=Giuntina&volume_n=5&page_n=7. Acesso em 18.06.2010.

¹⁶³ Período em que outros autores, como logo veremos, também situam o surgimento do atual conceito de autor.

propriedade, mais do que entre os demais artistas. E mesmo, quanto a estes, em decorrência do que os primeiros obtiveram neste sentido.

Segundo PORTELA (2003:142-143), foi através de uma sucessão de leis sancionadas em 1672, 1677, e, com mais efeitos, 1740 e 1769, pelo Parlamento britânico, que os direitos de propriedade de uma obra literária passaram para o autor da mesma, em detrimento dos editores. Nascia assim o *copyright* e, nestes primeiros casos, “procurava-se proteção legal como um meio de assegurar um rendimento justo por um investimento em dinheiro, trabalho e tempo; não se tratava de reconhecer a utilidade pública do ato de publicação ou a *originalidade e personalidade materializadas na obra* [g.n]”¹⁶⁴. Visava-se, sobretudo, a vinculação do autor à obra para a garantia dos impressores frente às edições “piratas” deste ou daquele nome ou obra de sucesso, ou eventuais continuações atribuídas a estes – o exemplo do falso Quixote (*Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras*), escrito não por Cervantes, mas por Avellaneda, e publicado por um outro editor que não o da primeira parte, talvez seja o caso mais conhecido do que os impresores e autores procuravam evitar com tais medidas.

Quanto ao mesmo comportamento nas artes, e movido por igual motivo, o primeiro ato conhecido se deu graças a uma petição dos desenhistas e gravadores à Câmara dos Comuns, que, transformada em Lei, foi aprovada em 1736. O texto da petição fora publicado no ano anterior, na forma de um panfleto, sob o título *The Case of Designers, Engravers, Etchers*¹⁶⁵, &..., provavelmente de autoria de William Hogarth, ou redigido com sua colaboração. Quanto aos demais signatários da “Petição dos Pintores e Desenhadores de Pinturas, Desenhos, e Gravadores de Estampas originais, em seu nome e em nome dos demais”, incluíam-se dentre eles pintores para os quais o mercado de gravuras constituía uma importante fonte de remuneração.

E o que pleiteavam? Que os desenhos originais fossem protegidos nos mesmos termos da propriedade dos autores de livros¹⁶⁶. Ainda que fossem eles, também, em grande parte, copistas.

Estes exemplos traduzem, portanto, o que foi a aurora do conceito de autoria na Idade Moderna¹⁶⁷.

¹⁶⁴ PORTELA, op. cit., p. 143.

¹⁶⁵ A língua inglesa diferencia os artistas da gravura em três categorias: *engravers* são os entalhadores da madeira ou da chapa de cobre, *etchers* os gravadores à água-forte e *printers* os que se dedicam à litografia e outras técnicas posteriores. Da mesma maneira, as gravuras apropriam-se destes termos: *engravings* para xilogravuras ou gravuras abertas a buril;

¹⁶⁶ Portela, op. cit. P. 414.

Portanto, como dizíamos, no longo curso da história das artes visuais do ocidente, a cópia é uma regra, na medida em que o próprio aprendizado daqueles que pretendiam se tornar pintores, escultores e gravadores, passara, obrigatoriamente, pelo cotejo e reprodução das obras de seus antecessores, até aprenderem o desenho, as cores, até adquirirem o seu *estilo*, pessoal, ou não.

Tal prática já se manifestava em seus albores clássicos¹⁶⁸, e Plínio, o Velho¹⁶⁹, dentre outros, legou-nos vários depoimentos a este respeito. A chamada Idade Média também não foi infensa a isto, como bem o demonstrou PANOFISKY (1972), em seu *Renaissance and Renascences in Western Art*, a ponto de já existir, então, a apropriação de modelos clássicos, num período em que, vulgarmente, acreditava-se que se encontravam esquecidos ou que fossem rejeitados *in toto*.

Durante o período que se conhece como o Renascimento, entretanto, é que a prática da cópia se intensifica, e se esclarece, com maior veemência.

De Giorgio Vasari, por exemplo, nas suas *Vite*, podemos recolher a seguinte passagem, acerca de Giulio Romano:

*Dentre os muitos, quase infinitos discípulos de Rafael d'Urbino [de Sanzio], cuja maioria resultou excelente, nenhum houve que mais lhe imitasse no estilo, invenção, desenho e colorido do que Giulio [...]*¹⁷⁰.

Os motivos para tal procedimento são vários. Quer porque os artistas de então se voltam aos modelos da antiguidade clássica para atender ao gosto humanista que se ressaltava à época. Quer porque a demanda por novas obras se salienta, levando diversos artistas a copiarem, eles mesmos ou seus ateliês, suas próprias obras, para um público maior. Quer ainda porque, pelo aumento do público interessado no consumo da arte, aumenta a mão-de-obra dedicada a produzi-la e, para a sua educação, é prescrita a cópia de seus mestres de ateliê, ou daqueles artistas considerados modelares. E, finalmente, porque os aprendizes,

¹⁶⁷ O assunto, importantíssimo, mereceria páginas e páginas de análise que, acreditamos, excederiam em muito as dimensões e pretensões de nosso trabalho.

¹⁶⁸ Uma regra que já preexistia no Egito, onde os patronos (sacerdotes e príncipes), segundo HAUSER (2000: p. 29), “faziam todo o possível para impedir inovações na arte, assim como qualquer espécie de reforma [...] e declararam as regras tradicionais da arte tão sagradas e invioláveis quanto os credos religiosos e as formas de culto tradicionais”. E por estes e outros motivos, então, “estava fora de questão a existência de uma arte autônoma, criada a partir de motivos puramente estéticos e com propósitos também puramente estéticos” (p. 30). Além disso, no que diz respeito às oficinas palacianas ou ligadas aos templos, que além de centros de produção eram as escolas onde se treinavam novos artistas, “centros transmissores da tradição”, tanto numas, quanto noutras, toda a prática da arte possuía o mesmo caráter acadêmico e formalista”, presos a “regras universalmente vinculatórias, modelos universalmente válidos e métodos uniformes de trabalho”.

¹⁶⁹ Op.cit., vol. XXXIV a XXXVI. In http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html#i

¹⁷⁰ “*Fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino, dei quali la maggior parte riuscirono valenti, niuno ve n'ebbe che più lo immitasse nella maniera, invenzione, disegno e colorito di Giulio [...]*”. In http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?co de_f=print_page&work=le_vite & volume_n=5&page_n=55

tornados mestres, procurarão dialogar com seus antecessores, tentando homenageá-los ou emulá-los.

Vasari, por sinal, é enfático quanto à necessidade da cópia na aprendizagem do artista e na produção de boas obras. Quando trata do desenho, fundamental para a pintura, considera que o bom conhecimento do ofício vem “do desenho e da prática de reprodução de figuras naturais ou de modelos de figuras e estátuas antigas relevantes” e que ele não será bom “se o artista não [...] estuda pinturas de ilustres mestres”. Pois quem “estuda boas pinturas e boas esculturas, reproduzindo-as, vendo e entendendo [...] adquire estilo na arte”¹⁷¹.

Tal conceito se estenderá ainda por artistas e, ao mesmo tempo, teóricos como Giovanni Battista Armenini (c.1525–1609), no seu *De’ veri precetti della pittura* (1587), ou **Gian Pietro Bellori** (1613–1696), em sua *L’Idea del pittore, dello scultore e dell’architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, de 1672¹⁷², propondo a cópia como prática, e os clássicos como modelo.

Francisco PACHECO (1564-1654) trata a mesma questão em sua *Arte da Pintura*, publicada em 1649 e considerada um dos mais influentes tratados artísticos do barroco espanhol. Também ele era pintor em seu tempo, e de renome (Velásquez foi seu aluno e, mais tarde, tornou-se seu genro – e é como sogro de Velásquez, infelizmente, que PACHECO ainda é mais lembrado), ainda que hoje se considere sua obra menor, frente aos seus sucessores.

Mas um aspecto curioso é que ele próprio chega mesmo a dividir os artistas em três categorias (“*tres caminos o estados*”), baseadas na dependência daqueles ante as estampas: os *principiantes*, *aprovechados* (adiantados) e *perfetos* (perfeitos).

Segundo PACHECO, na base do aprendizado – mas, também, constituindo a maioria dos pintores existentes em seu tempo – estariam os principiantes:

¹⁷¹ “[...] *dal disegno e da l’avere ritratto o figure vive o da’ modelli di figure*” [...] “*il qual disegno non può avere buon’origine, se no s’há dato continuamente opera a ritrarre cose naturali e studiato pitture d’eccelenti maestri ed istatue antiche di rilievo* [...] *Per che chi studia le pitture e sculture buone fatte con simil modo, vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell’arte*”. *Vite*, cap. XV, pp. 114-115. In http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code=f=print_page&work=le_vite&volume_n=1&page_n=115

¹⁷² <http://www.ssis.unige.it/0304MiglioriniBellori.pdf>

[..] los que, sujetos al debuxo del maestro, que se les pone por dechado [modelo], trabajan con todas sus fuerzas por imitar lo que ven, conformando, em quanto pueden, el **traslado** [grifo noosso] con su original; em cuya conformidad (probando ser arte la pintura) diximos en su lugar que tiene principios propios suyos de que esencialmente se compone [..]. Com todo [...] es cosa más segura e recebida [..] el comenzar por la práctica o exercicio de la mano, y por una sencilla imitación; porque siendo exercitados en trasladar de cosas buenas, y diestros debuxadores, por la luz y cononicimiento que adquieren, halla en ellos mejor asiento y lugar la doctrina. [...] También [...] pertencen a este estado todos los que, o debuxando, o pintando de colores, están siempre pendientes de las cosas ajenas, sin acaudalar para si cosa alguna; de manera, que aunque tengan defetos los originales, no tienen fuerzas para corregillos [...]. Y esto baste al primer estado de los que comienzan, que ordinariamente encierra em sí el mayor número de pintores [...] (PACHECO, 1990: 265-266).

Quanto aos do segundo estado, assevera:

Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo munchas cosas juntas de valientes hombres [grandes artistas], así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, um buen todo; tomando de aqui la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, del outro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo próprio lo que em realidad de verdad es ageno. Y esto, tanto más, quanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes. Y, por decir lo que siento, muchísimos, en gran opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir, y duermen descuidados de munchas invenciones, porque, em quanto se les ofrece, hallan socorro em los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia. (PACHECO, 1990: 269).

Finalmente, quanto aos perfetos:

Últimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfetos; donde, con proprio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido. Y esto, práctica y espedidamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales ajenos, com solo su ingenio y mano, tiene la sabiduria y riqueza competente para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores. (PACHECO, 1990: 272-273).

E neste ponto é interessante retornar a uma circunstância mencionada anteriormente: a aproximação entre a poesia e pintura no período.

Sua remota proveniência se encontra numa referência de Plutarco (46-126 d.C.), em sua *De Gloria Atheniensium*, atribuída ao poeta Simônides de Cós (c. 556 a.C-468 a.C):

Simônides [...] chamava a pintura de poesia muda e a poesia de pintura eloquente¹⁷³: para as ações que os pintores retratam tal como ocorridas num dado momento, a literatura narra-os e registra-os depois de terem tido lugar. Assim, os artistas, com cor e desenho, e os escritores, com palavras e frases, representam os mesmos temas, eles apenas diferem no material e na forma de sua imitação; pois o objetivo de ambos é o mesmo e um só [...].

Esta citação, associada a *ut pictura poesis*, a qual já nos referimos, formou o arcabouço da teoria artística do Renascimento, e para mais além daquele período, como o demonstra LEE (1967: 3 et passim):

Tratados de arte e literatura escritos entre meados do século dezesseis até a metade do século dezoito quase sempre observam a estreita relação entre a pintura e a poesia. As artes irmãs, como geralmente eram chamadas – e Lomazzo [Gian Paolo, pintor e teórico da arte (1538-1592)] observa que nasceram no mesmo parto¹⁷⁴ – diferiram, isto era sabido, nos meios e nas maneiras de expressão, todavia eram consideradas quase idênticas em sua natureza fundamental, no conteúdo e na proposta.

E após citar a referência de Plutarco ao dito de Simônides, acrescenta que a mesma era citada “frequentemente e com entusiasmo”. Bem como *ut pictura poesis*, “assim como é a pintura, também é a poesia”, que passou a ser interpretada pelos teóricos da arte em seu sentido inverso: “assim como é a poesia também é a pintura”, invocada mais e mais como uma sanção final para uma muito próxima relação entre as duas artes irmãs, e de uma maneira que o próprio Horácio talvez não aprovasse”.

Todavia é PEVSNER (2005) quem de fato elucida esta questão da aproximação da pintura à poesia no século XVI.

¹⁷³ [...] Πλήν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν [...]. In http://penelope.uchicago.edu/Thayer/H/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/De_gloria_Atheniensium*.html#3

¹⁷⁴ No original “they arrived at a single birth”. A mesma expressão é utilizada por VASARI, ao referir-a à pintura e à escultura: “Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto et ad un tempo, e non precedono l’una alla altra se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano adosso fa passare l’uno artefice innanzi a l’altro, e non per differenza o grado di nobiltà che veramente si truovi infra di loro”. VASARI, op. cit., vol.I, p.26. Numa tradução livre, “Digo ainda que a escultura e a pintura são verdadeiras irmãs, nascidas de um mesmo pai que é o desenho, num só parto e num só tempo, e não precederam a uma e outra, se não quanto à virtude e à força da cor que lhe possam imprimir um artista frente ao outro, e não por diferença ou grau de nobreza que exista entre ebs”.

Tal se daria pelo interesse de se retirar a pintura do rol das atividades mecânicas e inseri-la no campo das artes liberais, primeiramente intentada por Leonardo – que procurou aproximá-la das ciências – e, posteriormente, e com melhor efeito, por Vasari¹⁷⁵. A este se deve a reunião dos artistas florentinos numa academia – a *Accademia delle Arti del Disegno*, fundada em 1563 – um gênero de agremiação mais ao feitio dos literatos até então.

Ora, se a pintura poderia ser relacionada à poesia, e se esta já possuía os seus métodos e regras próprios bem estabelecidos, nada mais natural de que a pintura se apropriasse de alguns conceitos ordenadores de sua “arte irmã”. É por esta maneira, portanto, que a pintura se apropria, dentre outros, dos conceitos de *translatio*, *imitatio*, e *aemulatio*, já presentes na poética.

Pois algumas imitações de obras alheias, fossem elas poéticas ou visuais, eram acolhidas de acordo com teoria literária, visto que nesta, três tipos de imitações eram possíveis: *translatio* (transferência), entendida como uma simples cópia do modelo, com o fim de estudá-lo; *imitatio* (imitação), que seguia de perto o modelo, a fim de homenagear o artista e sua técnica; e *aemulatio* (emulação), que procurava assimilar as qualidades do modelo e superá-lo (GOLAHNY, 2007: 38)¹⁷⁶.

Os exemplares da *translatio* sobreviventes, como veremos, são poucos ou de difícil acesso. Obras menores de artistas, consagrados ou não, geralmente habitam as reservas técnicas dos museus e muito poucas são reproduzidas para o público, como se sabe.

Quanto aos frutos da *imitatio* e da *aemulatio*, estes são abundantes. E de uma maneira um tanto confusa para o nosso olhar atual. Podemos, com alguma margem de certeza, afirmar que a *Homenagem a Velásquez* (**Fig.42**, acima), de Luca Giordano, é um exemplo clássico de *imitatio*, no caso, d’*As Meninas* (**Fig.40**, acima) de Velásquez, como vimos. Ou, ainda, a *Santa Ceia* (**Fig.193**, abaixo), de Giampetrino, frente ao tema representado anteriormente por Leonardo (**Fig.192**, abaixo). Mas poderíamos afirmar, sem margem para dúvidas, que o mesmo valeria para obras, que trazem uma inequívoca homenagem aos

¹⁷⁵ A respeito da ligação da escultura e da pintura com a poesia, VASARI diz “[...] e come sempre fur quasi tutti i pittori e gli scultori eccellenti, dotati dal cielo il più delle volte non solo dell’ornamento della poesia, come si legge di Pacuvio, ma della filosofia ancora, come si vide in Metrodoro, perito tanto in filosofia quanto in pittura, [...]”: “e como sempre, quase todos os pintores e escultores foram a maioria das vezes dotados pelo céu com o ornamento da poesia, como se diz de Pacúvio [220 a.C.-130 a.C.], senão também da filosofia, como se vê em Metrodoro [de Atenas, séc. II a.C.], perito tanto em filosofia quanto em pintura”. A citação encontra-se, primeiramente, em Plínio, o Velho, mas também em ALBERTI.

¹⁷⁶ Para maiores informações sobre o viés literário da questão, q.v. HANSEN (1995: 201-214) e WARNERS (1956: 289-95; 1957^a: 82-88; 1957^b: 193-201).

mestres do passado, produzidas entre fins do século XVIII e fins do XIX? Não temos esta certeza.

O que acreditamos ter vigorado, em maior número e com maior eficácia, foram, certamente, os produtos da *emulatio*, da competição respeitosa, às vezes beirando a franca rivalidade, como sugerem autores como ILCHMAN (2009). Pois na ordem como expusemos os elementos que incentivaram a cópia no período, poderia ser inferida uma sequência cronológica entre elas. Todavia, como procuraremos demonstrar, a relação entre tais fatores ocorria, em muitos casos, simultaneamente e, noutros, no espaço de poucos anos ou de poucas gerações.

Vejamos alguns exemplos desta sincronidade temporal e artística.

Piero della Francesca (1416-1492) foi contemporâneo de Giorgione (c.1477-1510) foi ao mesmo tempo mestre e parceiro de muitas obras de Ticiano (c.1488/1490-1576), cuja longevidade o fez tanto contemporâneo de Leonardo da Vinci (1452-1519) – e de seu mestre Andrea del Verrocchio (c.1435-1488) –, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Rafael de Sanzio (1483-1520), quanto de Paolo Veronese (1528-1588), Tintoretto (1518-1594) e El Greco (1541-1614), o qual morrerá quatro anos depois de Caravaggio (1571-1610). Este, por sua vez, terá como admirador seu quase coetâneo (meros seis anos mais novo) Pieter Paul Rubens (1577-1640), que viveu o bastante para conhecer boa parte da obra de Rembrandt (1606-1669) e Diego Velázquez (1599-1660), artistas bastante conhecidos por Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682).

Em suma, do *Batismo de Cristo* (**Fig.112**), de Piero della Francesca, até a versão de Murillo do mesmo *Batismo* (**Fig.113**), atravessamos mais de duzentos anos de história, três grandes momentos, ou estilos, da arte (Renascimento, Maneirismo e Barroco) em meras três ou quatro gerações.



Fig. 112. Piero della Francesca. *Batismo de Cristo*, c. 1448-1450. T.s.m., 167 x 116 cm, National Gallery, Londres.



Fig. 113. Murillo. *Batismo de Cristo*, c. 1655. Ó.s.t., 233 x 160 cm. Staatliche Museen, Berlim.

Assim, julgamos por bem desenvolver a análise dos modelos e de suas cópias, que apresentaremos, menos através de uma cadeia cronológica e mais do ponto de vista imagético, alternando, portanto, todos os fatores que julgamos essenciais para o desenvolvimento dessa modalidade ou prática. E, portanto, comecemos com os problemas decorrentes de certas generalizações.

2.3 OS RISCOS DAS AMPLAS GENERALIZAÇÕES

Antes de prosseguirmos em nosso trabalho, cumpre dedicar algumas linhas a certas generalizações quanto à cópia.

Quando tratou da representação dos papas entre os séculos XVI-XVII, GOMBRICH¹⁷⁷ alude a uma continuidade de influências na representação dos sumos-pontífices que teria se iniciado com Rafael, no retrato de Leão X (**Fig.114**), passaria por Ticiano (c. 1473/1490-1576), quanto a Paulo III (**Fig.115**) e chegaria até Velásquez e sua obra retratando Inocêncio X (**Fig.116**).

¹⁷⁷ GOMBRICH (2000: p. 407).



Fig.114. Rafael. *Retrato do Papa Leão X e de seus primos cardeais Giulio de Médici e Luigi de Rossi*. 1518-1519. O.s.m., 154 x 119 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig.115. Ticiano. *Retrato do Papa Paulo III com seus netos Alessandro e Ottavio Farnese*. 1546. O.s.t., 210 x 174 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.



Fig.116. Velásquez. *Retrato do Papa Inocêncio X*, 1650. Oil on canvas, 141 x 119 cm. Galleria Doria-Pamphilj, Roma.

Entretanto há que se questionar se tais obras não seriam menos uma mútua emulação entre os artistas e suas obras e mais a adoção de um discurso pictórico, uma fórmula encomendada pelos comitentes, na medida em que o dito modelo revelou-se eficaz para os efeitos pretendidos.

Pois, em se tratando dos papas, o modelo poderia recuar para antes de Leão X e a outro retrato pintado por Rafael, o do Papa Júlio II (**Fig.117**), um outro modelo bastante convincente para se somar à emulação feita por Ticiano (**Fig.118**) quando retratou Paulo III. Ou até mesmo a outro muito anterior: o afresco que retrata Sixto V nomeando Bartolomeu Platina como prefeito da Biblioteca Vaticana (**Fig.119**), de Melozzo degli Ambrosi, também conhecido como Melozzo da Forlì (1438-1494) que, por sua vez, poderia ter sido influenciado por uma afresco (**Fig.120**) de Fra Angelico (1387-1455).



Fig.117. Rafael. *Retrato do Papa Júlio II*, c.1511-1512. O.s.m., 63 x 40 cm, National Gallery, Londres.

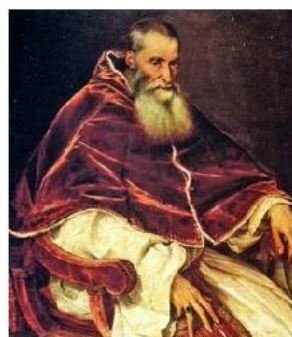


Fig.118. Ticiano. *Retrato do Papa Paulo III*, 1543. O.s.t., 108 x 80 cm. Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles.



Fig.119. Melozzo da Forlì. *Retrato de Sixto V*, c. 1477.
Afresco transferido para tela,
370 x 315 cm.
Pinacoteca do Vaticano.



Fig.120. Fra Angelico. *São Pedro consagrando São Lourenço como diácono*, c.1447-49. Afresco, 271 x 197 cm
Cappella Niccolina, Palazzi Pontifici, Vaticano.

Da mesma maneira, ILCHMAN (2009: p. 200-209) contrapôs toda uma série de retratos humanísticos cujo modelo seria uma pintura de Ticiano (**Fig.121**), copiado por Tintoretto (1518-1594) e Veronese (1528-1588), os quais (**Fig.122** e **Fig.123**) revelariam várias semelhanças em comum:



Fig. 121. Ticiano. *Retrato de um homem* (Tommaso Mosti?), c.1520. O.s.m. transferido para tela, 85 x 66 cm. Palácio Pitti, Florença.



Fig. 122. Tintoretto, *Retrato de um homem de vinte e seis anos*¹⁷⁸, 1547. O.s.t., 130 x 97 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holanda.



Fig. 123. Veronese, *Retrato de um homem*, c. 1551-53. O.s.t., 120 x 102 cm. Szepmuveszeti Muzeum, Budapeste.

Por outro lado, verifica-se que tal modelo não seria exclusivo de Ticiano, e já se verificava noutras produções anteriores, com no auto-retrato de Dürer (**Fig.124**), um modelo suficientemente apropriado para que El Greco realizasse dois retratos (**Fig.125** e **Fig.126**) sem, necessariamente, ter que passar pela influência de Ticiano. E quanto às peles

¹⁷⁸ Assim a obra é atribuída por ILCHMAN. O Museu Kroller-Muller, por sua vez, intitula-o somente *Retrato de um homem*. In <http://www.kmm.nl>. Acessado em 21.10.2009.

vestidas pelos retratados, talvez revelem muito mais sobre os hábitos da época quanto à indumentária, do que, propriamente, de suas características pictóricas.



Fig.124. Dürer. *Auto-retrato*. 1500. O.s.t., 67 x 49 cm. Alte Pinakothek, Munique



Fig.125. El Greco. *Cavaleiro com a mão no peito*, c.1580. O.s.t., 81.8 x 65.8 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig.126. El Greco. *Retrato de Homem em casaco de pele*. Ó.s.t., 57 x 51,5 cm. Collezione Luigi Koelliker, Milão.

Um mesmo problema se apresenta quanto aos retratos régios. Autores como BURKE, por exemplo, veem no *Retrato de Carlos I* (Fig.127), de Antoon van Dyck, o modelo para o célebre *Retrato de Luís XIV* (Fig.128), de Hyacinthe Rigaud. Que se tornaria uma referência não só adotada pelos Boubons (Fig.129 e Fig. 130), mas pelos demais monarcas ocidentais, direta ou indiretamente (Fig.131 a Fig.133).



Fig.127. Van Dyck. *Retrato de Carlos I, rei da Inglaterra*, c. 1635. O.s.t., 266 x 207 cm. Museu do Louvre, Paris¹⁷⁹.



Fig.128. Rigaud. *Retrato de Luís XIV*, 1701. Ó.s.t., 277 x 194 cm. Musée d'Agesci¹⁸⁰, França.

¹⁷⁹ O Museu do Louvre informa que este retrato encontrava-se na França antes de 1738 e que foi adquirido por Luís XVI da coleção particular de Madame Du Barry em 1775. Existe, portanto, uma possibilidade de que o mesmo tenha ali chegado no espólio dos refugiados jacobitas durante o interregno republicano (1648-1660).



Fig. 129. Rigaud. *Filipe V, Rei da Espanha*, 1701. Ó.s.t., 230 x 194 cm. Museu de História da França, Versalhes.



Fig. 130. Louis-Michel van Loo. *Retrato de Luís XV*, c. 1760. Ó.s.t., 227 x 184 cm. Museu Nacional de Versalhes.



Fig. 131. André Gonçalves. *Retrato de D. José I*, c. 1750-1760. Ó.s.t., 203,6 x 107,2 cm. Museu Nacional dos Coches, Lisboa.



Fig. 132. François Gérard. *Napoleão I, Imperador dos franceses*, c. 1805. Ó.s.t., 223 x 143 cm. Museu de História da França, Versalhes.



Fig. 133. Pedro Américo. *D. Pedro II na abertura da Assembléia Geral*, 1872. Ó.s.t., 288 x 205 cm. Museu Imperial, Petrópolis.

Todavia, acreditamos, o próprio *Retrato de Luís XIV* prende-se a uma linhagem específica. Que se inicia por uma outra obra de Rigaud (**Fig. 134**), copiada pelo mesmo artista, em 1701 – já com a pose (**Fig. 135**) que se veria no modelo (**Fig. 128**, acima) – a qual, por sua vez, é tributária de um retrato de Felipe II de Espanha (**Fig. 136**) de Ticiano.

¹⁸⁰ Escolhemos estampar aqui uma das várias cópias (há uma também em Versalhes: 1702. ó.s.t., 275 x 194 cm) do retrato original (1701, ó.s.t., 279 x 190 cm, Museu do Louvre), por ser a mais nítida reprodução que encontramos. Todas as obras, no entanto, sob o critério iconográfico, são idênticas.



Fig.134. Rigaud.
Retrato de Luís XIV,
1694.
Ós.t., 277 x 194 cm.
Museu do Louvre,
Paris



Fig.135. Rigaud.
Retrato de Luís XIV,
1701.
Ós.t., 238 x 149 cm.
Museu do Prado,
Madri.



Fig.136. Ticiano.
Retrato de Felipe II, c.
1550-1551.
Ós.t., 193 cm x 111 cm.
Museu do Prado, Madri.

Também é de se indagar o quanto alguns retratos de Felipe IV de Espanha (**Fig.137** a **Fig.139**), tio e sogro de Luís XIV, possam ter influenciado não só o retrato deste monarca, como o *modelo* de Carlos I de Inglaterra e um outro seu retrato (**Fig.140**), de Daniel Mytens (1590-1647/48). Ou poderíamos buscar uma origem dentre alguns retratos dos Médici, como no de Cosimo II de Médici (**Fig.141**), de Justus Sustermans (1597-1681) ou no de Francisco I de Médici (**Fig.142**), avô de Luís XIII de França (**Fig.143**), aqui retratado por Phillippe de Champaigne (1602-1674) após o cerco vitorioso de La Rochelle, um artista que não hesitaria em colocar em pose semelhante ao rei seu plenipotenciário ministro, o Cardeal de Richelieu (**Fig.144**).

Todavia, estabelecida a conexão com os Médici, não poderiam os seus próprios retratos serem uma evocação do de Farinate degli Uberti (**Fig.145**), do florentino Andrea del Castagno (c.1423-1457)?



Fig. 137. Gaspar de
Crayer (atribuído).



Fig.138. Velásquez.
Felipe IV, c. 1631-



Fig.139. Velásquez.
Felipe IV em traje de

Felipe IV en armadura de parada, c. 1620. Ó.s.t., (182,9 x 118,1 cm). The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig. 140. Daniel Mytens. *Rei Carlos I*, 1631. Ó.s.t., 215,9 x 134,6 cm. National Portrait Gallery, Londres.

1632. Ó.s.t., 199,5 x 113 cm. National Gallery, Londres.



Fig. 141. Justus Sustermans. *Cosimo II de Médici*, c. 1625. Ó.s.t., 203 x 116 cm. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena.

caçador, c. 1635. Ó.s.t., 189 x 124.5 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig. 142. Rubens. *Francisco I de Médici*, c. 1622-1625. Ó.s.t., 247 x 116 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.143. Champaigne. *Luís XIII coroado pela Vitória*, 1635. Ó.s.t., 228 x 175 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig. 144. Champaigne. *Cardeal de Richelieu*, c. 1637. Ó.s.t., 260 x 178 cm. National Gallery, Londres.



Fig. 145. Andrea del Castagno. *Retrato de Farinata degli Uberti*, c.1450. Afresco (transferido para painel), 250 x 154 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

Outro engano frequente é vislumbrar uma relação pautada por um modelo e suas cópias no que diz respeito a certos retratos de santos católicos.

A Virgem Maria entronizada e acompanhada de outros santos, quer seja pintada por Fra Angélico (**Fig.146**), quer por Botticelli (**Fig.147**) ou por Fra Bartolomeo

(1472-1517) (**Fig.148**), é mais um tema (Maria é a Rainha os Santos – *Regina Sanctorum omnium*, conforme a Ladainha Lauretana¹⁸¹), do que uma sequência de possíveis emulações.



Fig.146. Fra Angélico. Altar de Bosco ai Frat, c. 1450. T.s.m., 174 x 174 cm. Museu de São Marcos, Florença.



Fig.147. Botticelli. *Nossa Senhora e o Menino com seis santos* (altar de Sant'Ambrogio), c. 1470. T.s.m., 170 x 194 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig.148. Fra Bartolomeo. *A Encarnação com seis santos*, 1515. Ó.s.m., 96 x 76 cm. Museu do Louvre, Paris.

O mesmo se aplica, também, a São Pedro Apóstolo, por exemplo, representado, ora com a fronte coberta de cabelos, ora aparentemente calvo. Ora, é sabido que no tempo em que viveu em Antioquia (At 11: 19-26), seus detratores “por ódio aos cristãos raspam-lhe o alto da cabeça, e o que para o apóstolo fora um sinal de desprezo em relação a Cristo, tornou-se mais tarde um sinal de honra para todo o clero”¹⁸²: a tonsura.

Com cabelos, portanto, ele deveria ser retratado justamente naqueles episódios anteriores a tal episódio e, tonsurado, depois dele.

Entretanto, não é o que sempre se verifica. Visto que Pedro é o líder da Igreja e protetor do clero, e para uma mais rápida identificação sua nas obras, ele frequentemente aparecerá tonsurado, ainda que em cenas anteriores ao que lhe ocorreria em Antioquia. Já o inverso não se verifica, acreditamos que pelas diretrizes decorrentes do Concílio de Trento que, julgamos estabeleceram a obrigatoriedade de São Pedro tonsurado.

Assim, histórica e cronologicamente, no que diz respeito a esta questão, a pintura de Duccio di Buoninsegna (1255-1319) (**Fig.149**) seria mais correta do que a de Hans Kulmbach (c.1480-1522) (**Fig.150**) e a de Biagio Manzoni (1620-1640)¹⁸³ (**Fig.151**).

¹⁸¹ A única ladainha mariana aprovada é a Lauretana, assim chamada porque foram criadas no santuário de Loreto, Itália, e encontravam-se já em uso por volta de 1531. Elas foram oficialmente aprovadas em 1587 pelo Papa Sixto V. Sua origem, acredita-se, seria uma ladainha rimada medieval – Biblioteca Nacional de Paris, lat. 5267, fol., 80R) – influenciada pela devoção mariana do Oriente, em particular pelo famoso *Hymnos Akathistos*. In Santi, A. (1910). *Litany of Loreto*. In *The Catholic Encyclopedia*. Nova Iorque: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/09287a.htm>. Acessado em 10.01.2010.

¹⁸² VARAZZE, 2003, p. 272.

¹⁸³ As datas são as que constam no registro do Palais Fesch, e paradoxalmente situa a obra como feita no século XVI. Já a Pinacoteca Comunale di Faenza, por sua vez, refere-se a um Michele ou Biagio Manzoni, natural de Faenza, e do qual ignoram-se dados biográficos.



Fig. 149. Duccio.
Vocação de Pedro e André,
c.1308-11.
T.s.m., 43,5 x 46 cm.
National Gallery of Art,
Washington.



Fig. 150. Kulmbach.
A Vocação de São Pedro,
c. 1514-16.
Ó.s.m., 130 x 100 cm.
Galleria degli Uffizi,
Florença



Fig.151. Manzoni.
A Vocação de São Pedro e Santo André, séc. XVII.
Ó.s.t., 178 x 137 cm.
Palais Fesch Musée de Beaus Arts, Ajaccio, França.

E naquela que trata da libertação do apóstolo da prisão (At 12: 3-19) (**Fig.152**), de Filippo Lippi (c.1406-1469), estaria incorreta ante o mesmo tema (**Fig.153** e **Fig.154**) figurado por Gerrit van Honthorst (1592-1656) e por Giovanni Battista (Battistello) Caracciolo (1578-1635).



Fig.152. Fra Filippo Lippi. *S. Pedro libertado da prisão*, c. 1481-1482.
Afresco, 230 x 88 cm.
Cappella Brancacci, Santa



Fig.153. Honthorst. *A Libertação de S. Pedro*, c. 1616-18. Ó.s.t., 129 x 179 cm.
Staatliche Museen, Berlim.



Fig. 154. Caracciolo. *Libertação de S. Pedro*, 1615.
Ó.s.t.
Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Maria del
Carmine, Florença.

Vejamos então um caso, não propriamente baseado no cenário, nas figuras ou nos arranjos que sofreram e, sim, quanto ao tratamento da luz.

É sobejamente conhecido que Caravaggio exerceu uma forte influência em seu tempo e além deste – mais tarde diminuída pela crítica. Houve um período, aliás, bem conhecido, em que a pintura, sobretudo a italiana, dividiu-se entre seus seguidores (valorizando a luz e a cor) e os dos irmãos Carracci (defensores de um outro conceito de luz e enfatizando o desenho).

Assim, não há como deixar de perceber o quanto o *Cristo na oficina de carpinteiro* (Fig.155), de Georges de La Tour (1593-1652) deve, quanto às formas e quanto à luz, à *Conversão no Caminho de Damasco* (Fig.156); ou a *Decaptação de Holofernes* (Fig.157), de Artemisia Gentileschi (1593-1653), ao mesmo tema de Caravaggio (Fig.158).



Fig.155. Georges de La Tour. *Cristo na oficina de carpinteiro*, 1645.
Ó.s.t., 137 x 101 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig.156. Caravaggio. *Conversão no Caminho de Damasco*, 1600.
Ó.s.t., 230 x 175 cm.
Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Roma



Fig.157. Gentileschi.



Fig. 158. Caravaggio. *Judite*

*Judite decapitando
Holofernes*, c. 1614-20.
Ó.s.t., 199 x 162 cm.
Galleria degli Uffizi,
Florença.

decapitando Holofernes, c. 1598.
Ó.s.t., 145 x 195 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Antica,
Roma.

No entanto, quando se trata de um tema como a *Natividade* ou a Adoração dos Pastores (frequentemente ambas as cenas encontram-se na mesma pintura), importa menos a filiação do artista a uma determinada corrente do que o assunto propriamente tratado, e suas óbvias implicações teológicas ou doutrinárias.

A luz que emana do Menino Jesus – o Salvador da Humanidade – é antes um motivo em si do que um modelo a ser seguido. Assim como outros elementos¹⁸⁴. Numa ordem cronológica quanto à produção das obras, vemos que o Menino, como ponto de luz que irradia a cena, encontra-se no flamengo Geertgen tot Sint Jans (1460-1490) (**Fig.159**), no bergamasco Andrea Previtali (c.1470-1528) (**Fig.160**), no parmesão Andrea da Correggio (1489-1534) (**Fig.161**), no aretino Giorgio Vasari (1511-1574) (**Fig.162**), de um anônimo emiliano do século XVI (**Fig.163**), do urbinense Federico Barocci (11528-1612) (**Fig.164**), de um anônimo veronês do século XVII (**Fig.165**), do *cidadão do mundo* El Greco (**Fig.166**), do holandês de Utreque Gerrit, ou Gerard, van Honthorst (1592-1656) (**Fig.167** e **Fig.168**)¹⁸⁵, do parisiense Charles Le Brun (1619-1690) (**Fig.169**), do romano Carlo Maratta, ou Maratti (1625-1713) (**Fig.170**) do veronês Antonio Balestra (1666-1740) (**Fig.171**), do veneziano Giambattista Tiepolo (1696-1770) (**Fig.172**) e do parisiense Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789) (**Fig.173**)¹⁸⁶.



Fig. 159. Geertgen.



Fig. 160. Previtali.

¹⁸⁴ Outras fontes de luz nas extremidades das obras (**Fig.160**, **Fig.162** e **Fig.167**), grupos angelicais muitos semelhantes uns aos outros, e portando filactérios (**Fig.161**, **Fig.162**, **Fig.164**, **Fig.167**, **Fig.169**, **Fig.170** e **Fig.173**).

¹⁸⁵ Honthorst, de fato, era um dos *caravaggisti* de Utreque.

¹⁸⁶ Voltare mos a esta seqüência futuramente.

Natividade, à noite,
c. 1484-1490.
Ó.s.m., 34 x 25 cm.
National Gallery, Londres.



Fig. 161. Correggio. *A Natividade*, 1528-1530. Ó.s.t., 256,5 x 188 cm. Gemäldegalerie, Dresden.

Natividade, c. 1515-20.
Ó.s.t., 133 x 215 cm.
Gallerie dell'Accademia, Veneza.



Fig.162. Vasari. *A Natividade*, c. 1546. Ó.s.t., dimensões não encontradas. Galleria Borghese, Roma.



Fig.163. Anônimo emiliano. *Natividade*, séc. XVI. Ó.s.t., 96 x 83 cm. Palais Fesch Musée des Beaux Arts, Ajaccio, França.



Fig.164. Barocci. *A Natividade*, 1597. Ó.s.t., 134 x 105 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig.165. Anônimo veronês. *Adoração dos pastores*, séc. XVII. Ó.s.ardósia, 36,7 x 30 cm. Palais Fesch Musée des Beaux Arts, Ajaccio, França.



Fig.166. El Greco. *A Adoração dos Pastores*, c. 1610. Ó.s.t., 44,5 x 101,3 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig.167. Honthorst. *Adoração do Menino*, c. 1620.
Ó.s.t., 96 x 131 cm.
Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig.168. Honthorst. *Adoração dos pastores*, 1622.
Ó.s.t., 150 x 191 cm.
Wallraf-Richartz-Museum,
Colônia.



Fig. 169. Le Brun. *Adoração dos pastores*, 1689.
Ó.s.t., 151 x 215 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig.170. Maratti. *Adoração dos pastores*, anos 1690.
Ó.s.t., 94,5 x 97,5 cm.
Hermitage, S. Petersburgo.



Fig.171. Balestra. *Adoração dos pastores*, c. 1707.
Ó.s.t., 564 x 261 cm.
San Zaccaria, Veneza.



Fig.172. Tiepolo. *Natividade*, 1732. Ó.s.t., dimensões não encontradas. Basilica di San Marco, Veneza.



Fig.173. Pierre. *Natividade*, séc. XVIII. Ó.s.t., 92 x 73 cm. Coleção particular.

Elucidado tal ponto, voltemos-nos a outras questões relativas à cópia.

2.4 A CÓPIA DE PRÓPRIO PUNHO

Nos dias atuais, considera-se bastante natural que um artista possa copiar suas próprias obras e, aos olhos contemporâneos, esta possibilidade é encarada como um direito garantido ao criador de um objeto – ainda que a proteção a tal prática, bem como o próprio conceito de autoria, seja bastante recente (meados do século XVIII), como adiante veremos.

Num passado mais recuado, entretanto, a cópia pela mão do autor se dava geralmente por dois motivos: quer porque a primeira versão de uma obra não tenha sido aceita por seus comitentes¹⁸⁷, quer porque o mercado tenha apreciado de tal maneira uma específica composição a ponto de demandar por variações sobre o mesmo tema. Ou cópias.

A história registra vários casos do primeiro motivo. O mais célebre deles é, certamente, o que envolve as duas versões (**Fig.174** e **Fig.175**) de uma pintura cujo tema era São Lucas, ambas de autoria de Caravaggio (1571-1610).

¹⁸⁷ No que diz respeito às célebres pinturas de Paolo Veronese, da *Última Ceia*, trata-se de um caso aparte. Pois, como é sabido, as obras não foram substituídas por outras versões, mas, sim, tiveram seus nomes alterados. Assim, uma *Última Ceia*, de 1573– ó.s.t., 555 x 1280 cm, Galleria dell'Accademia, Veneza – converteu-se numa *Festa na casa de Levi*, e outro derradeiro cenáculo, nas *Bodas de Cana* – 1563, ó.s.t., 666 cm x 990 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.174. Caravaggio. *São Mateus e o Anjo*, 1602. Óleo sobre tela, 232 x 183 cm. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlim (destruído durante a 2ª Guerra Mundial).



Fig.175. Caravaggio. *A Inspiração de São Mateus*, 1602. Óleo sobre tela, 292 x 186 cm. Capela Contarelli. San Luigi dei Francesi, Roma.

Quanto ao segundo caso, são incontáveis os exemplos. É o que se verifica com as duas versões da *Virgem dos Rochedos* (**Fig.176** e **Fig.177**), de Leonardo da Vinci (1452-1519), nas várias versões de *Dânae* (**Fig.178** e **Fig.179**), de Ticiano, para além daquelas já citadas anteriormente. O ateliê de Ticiano, por sinal, será um grande produtor de cópias de suas obras. O tema de *Vênus e Adônis*, por exemplo, conhecerá pelo menos seis versões¹⁸⁸, *Vênus recreando-se com música*, cinco¹⁸⁹, *Santa Maria Madalena Penitente*, quatro¹⁹⁰, o *Ecce Homo*¹⁹¹, três, e várias delas quase idênticas entre elas.

E Francisco PACHECO (1990: p.440), visitando El Greco em sua casa, em 1611, encontrou. “*lo que excede toda la admiración, los originales de tudo quanto había pintado en su vida, pintados a olio, em lienzos más pequeños*”.

¹⁸⁸ São duas de 1554 (ó.s.t., 186 x 207 cm, Museu do Prado e ó.s.t., 177,9 x 188,9 cm, National Gallery, Londres), uma entre os anos de 1555-60 (ó.s.t., 160 x 196 cm, Getty Museum, Los Angeles), e quatro por volta de 1560 (ó.s.t., 106,7 x 133,4 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; ó.s.t., 106,8 x 136, National Gallery of Art, Washington; ó.s.t., 187 x 184 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma).

¹⁸⁹ Todas elas ajustam-se ao mesmo modelo, variando o acompanhante entre um organista e um tocador de alaúde, e um cão por um Cupido. Há uma, com o tocador de órgão e um pequeno cão, de cerca de 1550 (ó.s.t., 138 x 222,4 cm, Museu do Prado, Madri); outra de 1555, com o organista e Cupido (ó.s.t., 149 cm x 217,7 cm, Museu do Prado, Madri); outra ainda dos anos 1555-1565, com o tocador de alaúde e Cupido (ó.s.t., 150,5 x 196,8 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inglaterra); e, por fim, uma de cerca de 1565-1570, com o alaudista e Cupido (ó.s.t., 165,1 x 209,6 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque).

¹⁹⁰ Uma entre os anos de 1531-1535 (ó.s.m., 84 x 69 cm, Palazzo Pitti, Florença); duas pertencentes aos anos 1560 (ó.s.t., 119 x 97 cm, Coleção Barbarigo, Veneza); anos 1560, ó.s.t., 119x97 cm, Hermitage, S. Petersburgo; napolitana, (1567); 1555-65) ó.s.t., 42 x 36 5/8 inches., do Getty Museum, Los Angeles.

¹⁹¹ Uma de 1546 (ó.s. ardósia, 69 x 56 cm, Museu do Prado, Madri) e duas de datas desconhecidas (ó.s.t., 71 x 54,6 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florença; e ó.s.t., 72 x 56 cm, Pinacoteca Repposi, Chiari).



Fig.176. Leonardo da Vinci. *A Virgem dos Rochedos*¹⁹², 1483-1486. Ó.s.m. (transferido para tela), 199 cm × 122 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.177. Leonardo da Vinci. *A Virgem dos Rochedos*, 1495-1508. Ó.s.m, 189,5 cm × 120 cm. National Gallery, Londres.



Fig.178. Tiziano. *Dânae (dita italiana)*, 1544-45. Ó.s.t., 117 x 69 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.



Fig.179. Tiziano. *Dânae (dita austríaca)*, c. 1554. Ó.s.t., 135 x 152 cm. Gemäldegalerie, Viena.

Caravaggio, à parte as polémicas em que se envolvia, também produziu diversas cópias de suas obras, como nas duas versões de um mesmo *São João Batista* (Fig.180 e Fig.181), além de duas *Ceias de Emaús* (Fig. 182 e Fig.183).

¹⁹² No que se refere aos títulos das obras que reproduzimos, optamos por conservá-los como se encontram nomeados nas coleções a que pertencem, traduzindo-os apenas.



Fig.180. Caravaggio. *São João Batista*, c. 1600.
Ó.s.t., 129 x 94 cm.
Musei Capitolini, Roma.



Fig.181. Caravaggio. *São João Batista*, c. 1600.
Ó.s.t., 132 x 97 cm.
Galleria Doria Pamphili, Roma.



Fig.182. Caravaggio. *Ceia em Emaús*, 1601-02.
Ó.s.t., 139 x 195 cm.
National Gallery, Londres.



Fig.183. Caravaggio. *Ceia em Emaús*, 1606.
Ó.s.t., 141 x 175 cm.
Pinacoteca di Brera, Milão.

Sem excluirmos as possibilidades de “cópias” que, muitas vezes parecem ser mais o resultado não de uma fidelidade a um “modelo” do que um eventual desenvolvimento de uma ideia a partir daquele (Fig.184 e Fig.185), cujas lições serão bem aprendidas por quem as estudar (Fig.186).



Fig.184. Parmigianino. *Nossa Senhora e o Menino com santos*, c. 1530. Ó.s.m., 75,5 x 60 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig.185. *Nossa Senhora de pescoço longo*, c. 1534-40. Reprodução da Fig.19.



Fig.186. Batoni. *Sagrada Família*, 1777. Ó.s.t., 226 x 150 cm. Hermitage, S. Petersburgo.

Como se pode notar, embora se tratem de cópias feitas pelos seus próprios criadores, ou com maior ou menor interferência de seus ateliês, longe estão de serem idênticas. Vários acréscimos, supressões, substituições ou inversões podem ser percebidas entre uma e outra versão.

2.5 A CÓPIA PELOS DISCÍPULOS

Tais intervenções também ocorreram quando se tratavam de cópias quase fiéis executadas por artistas diferentes daqueles que produziram os modelos.

Ainda que seja difícil encontraram-se cópias de obras consagradas, como previstas por Vasari, e claramente identificáveis como uma possível reprodução exata, fiel, de seus modelos, em períodos como o Renascimento, o Barroco e Rococó, e até pouco mais além, encontramos exemplos concretos na pintura acadêmica do século XIX, inclusive brasileira.

O primeiro caso seria *O Julgamento de Salomão* (**Fig.187**), de Poussin, copiado por Ingres (**Fig.188**).



Fig. 187. Poussin. *O Julgamento de Salomão*, 1649.
Ó.s.t., 101 x 150 cm.
Louvre, Paris.



Fig. 188. Ingres. *O Julgamento de Salomão*, 1802.
Desenho. 43,5 x 63 cm.
Louvre, Paris.

E, no caso brasileiro, o tema de *Tarquínio e Lucrecia* (Fig.189)¹⁹³, de Guido Cagnacci (1601-1663), e as versões (Fig.190 e Fig.191) de Victor Meirelles (1832-1903) e Almeida Júnior (1850-1899)¹⁹⁴, frutos da educação, formal ou particular, de muitos artistas, e previstas pelas academias, senhoras da arte de então.



Fig.189. Etienne Achille Réveil. *Tarquínio e Lucrecia*, 1831. Gravura. In DUCHESNE: 1831, p. 801.



Fig.190. Victor Meirelles. *Tarquínio e Lucrecia* (cópia de Cagnacci), anos 1850. Ó.s.t., 70,3 x 92,8 cm. Museu D. João VI, Rio de Janeiro¹⁹⁵.



Fig. 191. Almeida Júnior. *Tarquínio e Lucrecia* (cópia de Victor Meirelles), 1874. Ó.s.t., 72 x 90 cm. Pinacoteca do Estado, São Paulo.

Desprovidos, portanto, de certezas quanto a obras remanescentes que sejam cópias mais diretas do que de costume na pintura, retornemos ao Renascimento, durante o qual tal “fenômeno” não era “fenomenal”, mas corriqueiro.

¹⁹³ Infelizmente, não conseguimos uma reprodução desta obra. Assim, para confirmar a veracidade da informação, decidimos reproduzir uma gravura do início do século XIX, a partir da pintura, que então se encontrava na coleção de Carlo Filippo Aldrovandi Mariscotti (m. em 1824), localizada em DUCHESNE: 1831, p. 800.

¹⁹⁴ Os exemplos aqui sugeridos são bastante recentes se comparados aos demais. Entretanto, como possuem uma documentação quanto à sua natureza, em relação a outras cópias que encontramos, mais antigas, e para não nos delongarmos por demais na questão, decidimo-nos pelos que se segue.

¹⁹⁵ O mesmo museu possui outras cópias de Victor Meirelles. Trata-se de uma *Apresentação da Virgem no Templo* (cópia de Ticiano), *Milagre de São Marcos* (cópia de Tintoretto), *Sagrada Família e São João Batista entre Santos* (cópia de Veronese) e *Napoleão em Jaffa* (cópia de Antoine Gros), dentre outras. Apud in PEREIRA: 2009, pp.53-61.

Um caso exemplar desta prática pode ser verificado nas diversas reproduções que a célebre *A Última Ceia* (**Fig.192**), de Leonardo da Vinci, conheceu ao longo do tempo, e que demonstram o grande apreço de que se revestiu ainda em sua época, visto que algumas delas foram realizadas poucos anos depois da original.



Fig.192. Leonardo da Vinci. *A Última Ceia*, 1495-1497. Técnica mista, 460 x 880 cm.
Refeitório de Santa Maria delle Grazie, Milão.

Na cópia atribuída a Antonio della Corna, ou Cornia (em atividade no último quartel do século XV), e localizada na Basílica de San Lorenzo Maggiore, em Milão, conquanto bastante ingênua, consegue reproduzir com certa verossimilhança os personagens e a disposição dos mesmos na cena (**Fig.193**)¹⁹⁶.

Já a versão de Giovan Pietro Rizzoli (**Fig.194**), mais conhecido como Giampetrino (c.1495-1549), realizada menos de dezoito anos depois do original, além de muito mais fiel ao modelo, e melhor acabada, conta ela também com uma clara atenuação da perspectiva da cena – além é claro, de indicações quanto aos pés de Jesus e de alguns apóstolos, suprimidos pela abertura da porta do refeitório e para sempre perdidos.

¹⁹⁶ A imagem de Nossa Senhora da Piedade não pertence à composição. Trata-se de uma estátua de terracota policromada que se encontra no chão, diante do afresco.



Fig.193. Antonio della Corna, ou Cornia. *A Última Ceia*, fim do séc XV – início do XVI. Afresco. Basílica de San Lorenzo Maggiore, Milão.



Fig.194. Giampetrino. *A Última Ceia*, ca. 1515 Ó.s.t., 302 X 785 cm. Royal Academy of Arts, Londres.

E mesmo numa conhecida homenagem (**Fig.195**) à *Ceia* de Leonardo, realizada por *Il Fiammenghino*, como ficou conhecido Giovanni Mauro Della Rovere (1575-1640), percebe-se que, à parte o aspecto geral dos personagens, a perspectiva e o cenário serão fortemente alterados.



Fig.195. Giovanni Mauro Della Rovere. *A Última Ceia*, 1626. Afresco. Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica “Leonardo da Vinci”, Milão.

As cópias de discípulos e admiradores, com maior ou menor grau de similitude, são, portanto, uma realidade concreta.

È impossível deixar de notar a influência de Leonardo em seu pupilo Bernardino Luini (c.1480-1532) seja confrontando à *Virgem dos Rochedos* (Fig.196) à *Sagrada Família e João Batista Criança* (Fig.197), seja diante d'a *Gioconda* (Fig.198) ou de *Maria e Marta* (Fig.199).



Fig.196. Leonardo da Vinci. A *Virgem dos Rochedos*, pormenor da Fig.38.



Fig.197. Bernardino Luini. *Sagrada Família e João Batista criança.*, séc. XVI. Ó.s.m., 100 x 84 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig.198. Leonardo da Vinci. A *Gioconda*, c. 1503- 1506. Ó.s.m., 77 cm x 53 cm. Museu do Louvre.



Fig.199. Bernardino Luini. *Maria e Marta*, séc. XVI. Ó.s.m. 78,8 x 100cm. Coleção particular¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Esta pintura pertencia, em 1899, à coleção do Barão Edmond de Rothschild em Paris. A obra foi por muito tempo atribuída a Leonardo, e a elucidação coube a Morelli, que reconheceu a influência daquele num período da carreira de Luini e em que este procurava novas modelagens justamente no tratamento da cabeça das figuras, segundo WILLIAMSON (1899, p. 112). Quanto à imagem que reproduzimos, é a de uma cópia que se encontra no Museu *Beauvoir*, última residência do Presidente dos Estados Confederados da América, Jefferson Davis (1808-1889), localizado em Biloxi, Mississippi.

Tampouco pode passar em branco o diálogo, algo sensual, entre o *São João Batista* (Fig. 200), de Leonardo, transformado num *Baco* (Fig. 201), e reconvertido no mesmo santo (Fig. 202 e Fig. 203) nas obras de Rafael de Sanzio (1483-1520) e Guercino.



Fig.200. Leonardo. *São João Batista*, 1513-1516. Ó.s.m., 69 x 57 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.201. Leonardo. *Baco* (ou *São João Batista*), 1510-1515. Ó.s.m. (transferido para tela), 177 cm x 115 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.202. Rafael. *São João Batista*, c. 1518. Ó.s.t., 165 x 147 cm. Galleria dell'Accademia, Florença.



Fig.203. Guercino. *São João Batista*, 1641. O.s.t., 204 x 138 cm. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena.

Ou, ainda a clara influência de Rafael (Fig. 204), sobre um tema (Fig. 205) desenvolvido, mais tarde, por Niccolò Frangipane (c. 1560-1600), e a influência de Caravaggio¹⁹⁸ (Fig. 207 e Fig. 208) em pelo menos duas obras (Fig. 206 e Fig. 208) de Georges

¹⁹⁸ LAMBERT, 2001: p. 45.

de La Tour (1593-1652)¹⁹⁹. Sendo que no caso dos *Trapaceiros* (Fig.209), já foi assinalada²⁰⁰ sua filiação a uma pintura (Fig.210) de Giulio Campi (c. 1507-1572).



Fig.204. Rafael. *Madonna della Seggiola* (ou *Sedia*), 1514. Ó.s.m., 71 cm de diâmetro. Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florença.



Fig.205. Frangipane. *Sagrada Família e o jovem São João Batista*, 1595. Ó.s.m., 98 x 137 cm. Coleção particular.



Fig.206. Caravaggio. *A Leitora da sorte*²⁰¹, 1596-97. Ó.s.t., 99 x 131 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.207. Georges de La Tour. *A Leitora da sorte*, 1632-35. Ó.s.t., 102 x 123,5 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

¹⁹⁹ Georges de La Tour é considerado unanimemente um caravaggesco. Seleccionamos as obras em questão por sua extrema semelhança não só quanto à técnica quanto ao tema, profano e pouco habitual no período.

²⁰⁰ PUGLISI, 2000: p.78

²⁰¹ Desta obra, aliás, e com o mesmo título, encontra-se uma cópia (c. 1596, ó.s.t., 115 x 150 cm) quase idêntica, porém menos graciosa, no Musei Capitolini, Roma. Ou, esta talvez, seja, na verdade, a original.



Fig.208. Caravaggio.
Os Trapaceiros, c. 1596.
Ó.s.t., 90 x 112 cm.
Kimbell Art Museum, Forth
Worth, Texas



Fig.209. Georges de La
Tour. *Trapaceiro com o ás
de ouros*, 1635. Ó.s.t., 106 x
146 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig.210. Giulio Campi.
A Partida de Xadrez, c. 1535.
Ó.s.t., 90 x 127 cm.
Musei Civici. Turim.

Muitas vezes, porém, a semelhança é um pouco mais sutil. No *Matrimônio da Virgem* (**Fig.211**), de Giotto (1267-1337), o tema do arco arquitetônico já se faz presente ao fundo, bem como a posição dos personagens. E tais motivos serão seguidos por Bernardo Daddi (1290-1348) (**Fig.212**) e engrandecidos por Perugino (c. 1448-1523), mas não diretamente pelo tema, e sim pelo *Cristo entregando as chaves a São Pedro* (**Fig.213**).



Fig.211. Giotto. *Matrimônio da Virgem*,
1304-06.
Afresco, 200 x 185 cm.
Cappella Scrovegni, Pádua.



Fig. 212. Bernardo Daddi. *Matrimônio da Virgem* (Políptico de S. Pancrácio, painel da predela), anterior a 1338. T.s.m., 26 x 31 cm. Royal Collection, Windsor.



Fig.213. Perugino. *Cristo entregando as chaves a S. Pedro*, 1481-82.
Afresco, 335 x 550 cm.
Capela Sistina, Vaticano.

Depois desta obra, o artista repetirá a perspectiva, o cenário e o próprio corpo do Cristo, adaptando-o para São José, no seu *Matrimônio da Virgem* (Fig.214), que será o modelo, espelhado, da composição de mesmo tema (Fig.215), pintada por Rafael, discípulo de Perugino.



Fig.214. Perugino. *Matrimônio da Virgem*, c.
1500-04. Ó.s.m., 234 x 185 cm.
Musée des Beaux-Arts, Caen.

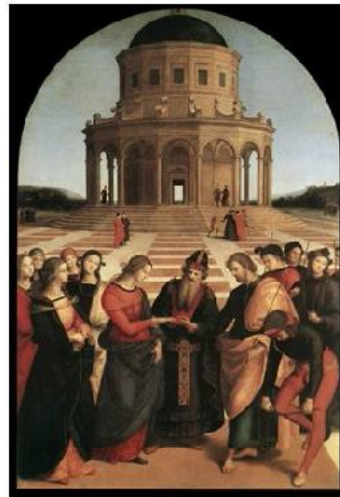


Fig.215. Rafael. *Matrimônio da Virgem*, 1504.
Ó.s.t., 170 x 117 cm.
Pinacoteca di Brera, Milão.

Já o clã dos Breughel²⁰² produziu vários milhares de pinturas, desenhos e gravuras que abasteceram os mercados não só dos Países-Baixos, como de Londres e Paris, sendo vendidos também na Península Ibérica e suas colônias, além da Itália, Praga e Viena. “De um único quadro, a *Predicação de São João Batista*, de Pieter Breughel, seu filho Pieter, o jovem, produziu, entre 1601 e 1631, pelo menos 31 cópias conhecidas, em figurações variadas”²⁰³.

Mas a semelhança não se revela somente como fruto de uma relação entre temas, ou entre o mestre e seu discípulo.

O intrincado arranjo geométrico do voo dos *putti* e de seu nado, bem como algo do planejamento do *Triunfo de Galateia* (Fig.216, Fig.218 e Fig.220), de Rafael serão emulados por Ticiano no seu *Rapto de Europa* (Fig.217, Fig.219 e Fig.221).



Fig.216. Rafael. *Triunfo de Galateia*, 1511
Afresco, 295 x 225 cm.
Villa Farnesina, Roma.



Fig.217. Ticiano. *Rapto de Europa*, 1560-62. Ó.s.t., 178 x 205 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



Fig.218. Rafael.
Pormenor da Fig. 216.



Fig. 219. Ticiano.
Pormenor da Fig.217.

²⁰² Pieter Breughel (1525-1569), seus filhos Pieter Breughel, o jovem (1564-1638) e Jan Breughel, o velho (1568-1652), os netos Jan Breughel, o jovem (1601-1678) e Ambrosius Breughel (1617-1675), e os bisnetos Jan van Kessel (1626-c.1679), Abraham Breughel (1631-1690) e David Teniers III (1638-1685).

²⁰³ STOLS, 230-231.



Fig.220. Rafael. Pormenor da Fig. 216.



Fig.221. Ticiano. Pormenor da Fig.217.

O Judas da *Última Ceia* (Fig.222), de Leonardo, será também um evidente modelo para diversas pinturas, muitas vezes transformado num peregrino da *Ceia de Emaús* (Fig.223), como no caso da obra de Ticiano, que conheceu diversas cópias (Fig.224) e que foi reproduzida em gravuras (Fig.225), ampliando sua área de influência. Ou na de Veronese (1528-1588) (Fig.226), que pelo criado negro que introduz na cena, deve ter se inspirado na obra homônima (Fig.227) de Marco Marziale (ativo entre 1492/3-1507).



Fig.222. Leonardo. Judas, São Pedro e São João Evangelista. Pormenor da Fig.192.



Fig.223. Ticiano. *Ceia em Emaús*, c. 1530. Ó.s.t., 169 x 244 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.224. Ticiano. *Ceia em Emaús*, c.1542. Ó.s.m., 156 x 212 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapeste.



Fig.225. François Chauveau. *Ceia em Emaús*, c. 1640-1670. Gravura (buril e água-forte), 30,7 x 40,1 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.



Fig.226. Veronese. *Ceia em Emaús*, anos 1570.
Ó.s.t., 60 x 79 cm.
Museum Boijmans Van Beuningen,
Roterdã.



Fig.227. Marziale. *Ceia em Emaús*, 1506.
Ó.s.m., 122 x 141 cm. Gallerie
dell'Accademia, Veneza.

A linhagem do Judas arredio se amplifica na figura de um peregrino à mesa, em Emaús, num conviva que se serve noutras ceias, ou ainda na figura de alguns criados. E estes mesmos se tornarão praticamente um lugar-comum, reproduzidos de maneira quase idêntica em diversas composições.

Comecemos pelo primeiro caso, o do irrequieto Traidor (às vezes mesmo voltando as costas ao Cristo) transfigurado em comensal em Emaús ou conviva de outras ceias do Senhor). Além dos exemplos já citados podemos encontrá-lo em artistas tão aparentemente diversos como Tintoretto (**Fig.228**), Caravaggio (**Fig.182** e **Fig.183**, acima) e Abraham Bloemaert (1566-1651) (**Fig.229**).



Fig.228. Tintoretto. *Ceia em Emaús*,
1542-43.
Ó.s.t., 156 x 212 cm.
Szépművészeti Múzeum, Budapeste.



Fig.229. Abraham Bloemaert.
Os Discípulos em Emaús, 1622.
Ó.s.m., 145 x 215,5 cm.
Musées Royaux des Beaux-Arts,
Bruxelas.

E temas aparentemente desconexos podem provir da mesma fonte: veja-se o claro diálogo que envolve as *Bodas de Caná*, (**Fig.230**), de Gerard David (c.1460-1523), a pintura, de mesmo tema e título (**Fig.231**) atribuída a Hieronimus Bosch (c.1450-1516), que pertenceu à coleção particular de Rubens²⁰⁴, e o *Casamento de Camponeses* (**Fig.232**), de Bruegel, o Velho (c.1525-1569).



Fig. 230. Gerard David. *Bodas de Caná*, c. 1500. Ó.s.m., 100 x 128 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.231. Cópia de Bosch. *Bodas de Caná*, c. 1550. Ó.s.m., 93 x 72 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdã.



Fig.232. Bruegel, o Velho. *Casamento de camponeses*, c. 1567. Ó.s.m., 114 x 164 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Pois lá estão, em primeiro lugar, aquelas estranhas noivas que parecem alheias ao desenrolar dos acontecimentos (**Fig.233** a **Fig.235**), em posições que não são exatamente centrais e, no caso da pintura atribuída a Bosch e na de Bruegel, o Velho,

²⁰⁴ A imagem que apresentamos é, na verdade, uma cópia, das muitas que existiram desta obra de Bosch, produzida no início da década de 1550, segundo MARIJNISSEN, R. H. *Hieronimus Bosch: the complete works*. Antuérpia, Mercatorfonds, 1987, p 420. Não conseguimos localizar a original nem outras cópias, mas em todo caso, pelo exposto, verifica-se a sua relevância no período.

“enquadradas” pelo fundo (na primeira, um arco, na segunda, uma manta), e abaixo de um insólito objeto (uma lanterna?), a assinalá-las. Bem como os véus brancos de algumas das mulheres presentes na cena e seu posicionamento nas composições.



Fig. 233. Gerard David.
Bodas de Caná.
Pormenor na Fig. 230.



Fig. 234. Cópia de
Bosch.
Bodas de Caná.
Pormenor da Fig. 231.



Fig. 235. Bruegel, o Velho.
Casamento de camponeses.
Pormenor da Fig. 232.

Um tipo de figuração, aliás, que se repetiria em duas obras de Rembrandt, *O Casamento de Sansão* (Fig. 236) e *A Conspiração de Claudius Civilis* (Fig. 237), consideradas, todavia, exceções no conjunto de sua obra, “pela escolha de uma tradição canônica como tributo e herança” (ALPERS: 2010, p. 212): a saber, a *Santa Ceia* de Leonardo, que Rembrandt até já estudara (Fig. 237), possivelmente através de alguma estampa (ALPERS, 2010: p. 211), visto que o artista não conheceu a Itália.



Fig. 236. Rembrandt. *O Casamento de Sansão*, 1638.
Ó.s.t., 127 x 178 cm.
Gemäldegalerie, Dresden.



Fig. 237. Rembrandt. *A Conspiração de Claudius Civilis*, 1662.
Ó.s.t., 196 x 309 cm.
Natioalmuseum, Estocolmo.



Fig. 238. Rembrandt. *A Última Ceia*, 1634–1635.
Desenho, 36,2 x 47,5 cm.
Robert Lehman Collection, Metropolitan Museum
of Art, Nova Iorque.

Retornando aos personagens que servem bebida, no caso da cópia de Bosch (**Fig.239**) e da obra de Bruegel, o Velho (**Fig.240**), ainda que um seja previsto, inclusive pelo tema (seria o mestre de sala referido em Jo 2: 7-10), e o outro, natural numa festa, não há como ignorar a familiaridade entre eles.



Fig. 239. Cópia de Bosch.
Bodas de Caná.
Pormenor da Fig. 230.



Fig. 240. Bruegel, o Velho.
Casamento de camponeses.
Pormenor da Fig. 231.

E já que tratamos dos serviçais, em geral, não há como deixar de notar na insistência quanto aos barretes vermelhos usados por eles (**Fig.223**, **Fig.224**, **Fig.226**, **Fig.232** e **Fig.235**), ou nos seus turbantes, indicando que as cenas se passam no Oriente (**Fig.227** e **Fig.229**), na maneira semelhante como se posicionam nas cenas, e nem é impossível ignorar a presença de mulheres entre os criados (**Fig.226**, **Fig.228** e **Fig.223**), não mencionadas no Evangelho de João, que trata do assunto. Ou ainda na representação dos peregrinos, retratos à

maneira dos que seguiam o caminho de Santiago de Compostela, com seus bordões, chapéus e conchas de vieiras presas às roupas (Fig.182, Fig.223 a Fig.225, Fig.227 a Fig.229)²⁰⁵.

Visto que mencionamos a pintura flamenga e a holandesa, não há como não remeter a Rubens. Porém, em se tratando de seu diálogo com a tradição, caberia toda uma sessão a parte, o que, evidentemente, não é nossa intenção. Todavia não há como deixar de admirar os casos das cópias que fez de Ticiano, quer da *Moça com abanico* (Fig.241 e Fig.242), quer da *Vênus com espelho* (Fig.243 e Fig.244). Obras que, como bem enfatiza TARABRA (2004: p. 102-103), são cópias que “não possuem um valor tanto de prática acadêmica, mas sim de desafio”. Pois “Rubens queria competir com Ticiano, tentava desafiá-lo no mesmo campo: o da riqueza da cor, do toque livre e imprevisto, não encerrado pelas linhas do desenho”.



Fig. 241. Ticiano. *Moça com abanico*,
c. 1556.
Ó.s.t., 102 x 86 cm.
Gemäldegalerie, Dresden.



Fig. 242. Rubens. *Moça com abanico*,
c. 1612-1614.
Ó.s.t., 96 x 73 cm.
Kunststorisch Museum,
Viena.

²⁰⁵ Esta questão quanto aos serviçais nas ceias de Jesus, pode parecer, à primeira vista, alongada em demasia, entretanto, mais adiante, em virtude de algumas considerações que faremos acerca de algumas estampas descobertas em nossas pesquisas, ela se revelará, acreditamos, sua pertinência.



Fig. 243. Ticiano. *Vênus com espelho*,
c. 1555.
Ó.s.t., 125 x 106 cm.
National Gallery of Art,
Washington.



Fig. 244. Rubens. *Vênus e Cupido*,
c. 1608.
Ó.s.t., 137 x 11 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madri.

Pois Rubens, como afirma ALPERS (2010: p. 212), “foi o artista exemplar” quanto ao desejo de se integrar à tradição européia”.

Ao contrário de Rembrandt. Ainda que haja semelhança entre algumas de suas obras e possíveis modelos anteriores, este artista parece ter sido, isto sim, muito mais copiado²⁰⁶ do que um reproduzidor de cópias.

ALPERS (2010: p. 211), por exemplo, afirma que “entre a enorme quantidade de seus desenhos que conhecemos hoje, são raras as cópias autênticas de obras de arte antigas”.

[...] Mais ou menos umas quinze ao todo: os cinco desenhos comemorativos que ele fez a partir de um quadro de Lastman [Pieter (1583-1633), de quem Rembrandt foi discípulo] nos anos 1630; os três desenhos inspirados numa gravura de *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci [...]; o rapidamente esboçado *ricordo* do *Castiglione* [Fig.249 e Fig.250], de Rafael [...]; o desenho de um busto de Galba, a cópia de *Calúnia de Apeles*, de Mantegna, e o famoso grupo de miniaturas indianas [período Mogol] – é tudo o que temos de cópias realizadas pela mão de Rembrandt [...].

²⁰⁶ Retornaremos a este ponto proximamente.



Fig.249. Rafael. *Retrato de Baldassare Castiglione*, 1514-1515. Ó.s.t., 82 x 67 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig.250. Rembrandt. *Baldassare Castiglione, de Rafael*, 1639. Desenho, 16,3 x 20,7 cm. Albertina, Viena²⁰⁷.

Por outro lado, num seu *Autorretrato* (Fig.251), “homenageia (talvez até celebre) a morte de Rubens naquele ano, representando a si mesmo à maneira e no estilo dos seus grandes predecessores italianos, Rafael e Ticiano” (ALPERS, 2010: p. 212).



Fig.251. Rembrandt. *Autorretrato*, 1640. Ó.s.t., 102 x 80 cm. National Gallery, Londres.

Ou seja, seu procedimento foi contrário ao que se verifica, por exemplo, no confronto entre o *Sepultamento de Jesus* (Fig.252), de Caravaggio, a cópia livre (Fig.253), crítica, realizada por Pieter Paul Rubens (1577-1640), para o mesmo tema (que, em parte, poderia ser considerada uma cópia “de estudo”), e sua filiação ao “motivo michelangelesco do corpo de Cristo”²⁰⁸ proveniente da *Pietà* (Fig.254) – que, em última instância, por meios que

²⁰⁷ SCWARTZ, 2010. In: www.garyschwartzarthistorian.nl/?id=140

²⁰⁸ ARGAN, 2004: pp. 190-2.

valem a pena investigar, serviria também de modelo ao Tiradentes esquartejado (**Fig.255**), de Pedro Américo.



Fig.252. Caravaggio.
Deposição da cruz,
1602-1604. Ó.s.t., 300
x 203 cm.
Pinacoteca Vaticana,
Vaticano.



Fig.253. Rubens. *O Sepultamento*, c. 1612-1614. Ó.s.m., 88,3 x 66,5 cm.
National Gallery of Canadá, Ottawa.



Fig.254. Michelangelo. *Pietà*,
1499. Mármore, 174 cm
x 195 cm.
Basílica de São Pedro, Roma



Fig. 255. Pedro Américo.
Tiradentes esquartejado,
1893.
Ó.s.t., 270 x 165 cm.
Museu Mariano
Procópio, Juiz de Fora,
MG.

E, ao mesmo tempo, há que se indagar, também, o quanto Caravaggio prendia-se a outros modelos que não Michelangelo, visto que sua Maria de Cleofas, com os braços erguidos, suprimida por Rubens, parece evocar tanto o São João Evangelista (?) de Giotto (1267-1337), da *Lamentação* (**Fig.256** e **Fig.257**), quanto à mesma Maria do *Descendimento da Cruz* (**Fig.258** e **Fig.259**) de Danielle da Volterra (1509-1566).



Fig.256. Giotto. *Lamentação* (Luto por Cristo) c. 1304-06. Afresco, 200 x 185 cm. Capela Scrovegni. Pádua.



Fig.257. Giotto. São João Evangelista (?). Pormenor da Fig.256.



Fig.258. Danielle da Volterra. *Descendimento da Cruz*, 1565. Trinità dei Monti, Roma.



Fig.259. Danielle da Volterra. Pormenor da Fig.258.

Mas retornando ao tratamento que Caravaggio dá a sua obra, talvez menos por Rubens, e mais por Pedro Américo, ela remete à emulação das obras clássicas da estatuária. E, portanto, passemos a elas.

2.6 A CÓPIA A PARTIR DOS CLÁSSICOS

Uma longa lista de obras de arte do Renascimento, ou posteriores, que tomaram como modelo esculturas, relevos e remanescentes pictóricos da antiga Roma dos Césares, por sua extensão, excederia as pretensões do presente trabalho.

Entretanto é curioso verificar um caso claro desta atitude, através de pinturas posteriores à voga renascentista – e mais próxima aos nossos interesses.

Veja-se o caso, por exemplo, do *Adão e Eva* (**Fig.260**) de Ticiano, copiado, também, um pouco livremente por Rubens (**Fig.261**), a ponto de, segundo o catálogo do Museu do Prado, alterar a posição de Adão, dando-lhe uma maior musculatura, diretamente inspirada no *Torso do Belvedere* (**Fig.262**), dos Museus do Vaticano. Torso este que servirá de modelo ao *São Bartolomeu* (**Fig.263**), de Michelangelo.



Fig.260. Ticiano. *Adão e Eva*, c. 1550.
Ó.s.t., 240 x 186 cm.
Museu do Prado, Madri.



Fig.261. Rubens. *Adão e Eva*, c. 1628-1629. Ó.s.t., 237 x 184 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig. 262. Apolônio de Atenas. *Torso do Belvedere*, s. I a.C. Mármore. Museu Pio-Clementino, Vaticano.



Fig. 263. Michelangelo. *São Bartolomeu* (pormenor do Julgamento Final). Afresco. Capela Sistina, Vaticano.

Fenômeno semelhante ocorre com *O Nascimento de Vênus* (**Fig.264**), de Botticelli. Aceita unanimemente como um modelo para várias obras, como a *Eva* (**Fig.265**) de Hans Baldung Grien (1484 ou 1485-1545) e *O Nascimento de Vênus* (**Fig.266**), de Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina, (1806-1857) a obra, por sua vez, era uma cópia da “*Venus pudica*”, termo pelo qual é conhecida uma pose clássica da arte ocidental – que consiste numa mulher nua cobrindo com uma das mãos suas partes íntimas, e cuja mais célebre versão (**Fig.267**) foi a *Vênus Médici* (ou *Venus Medicea*), uma estátua romana restaurada no Renascimento, muito copiada ao longo dos séculos, e que pertenceu àquela influente família florentina. A qual inspirou, também uma outra leva de Evas, como a de Masaccio (1401-1428) (**Fig.268**) e de Vênus (**Fig.269**), como a de Lorenzo de Credi (1459-1537).



Fig.264.Botticelli.
O Nascimento de Vênus
(pormenor), c. 1485
T.s.t., 172.5 x 278.5 cm
Galleria degli Uffizi,
Florença



Fig.265. Hans
Baldung Grien. *Eva*,
1524. Ó.s.m., 208 x
83,5 cm.
Museum of Fine Arts,
Budapeste.



Fig. 266. Antonio María
Esquivel y Suárez de
Urbina. *Nascimento de
Vênus*, 1842. Ó.s.t., 184
cm x 110 cm . Museu do
Prado, Madri.



Fig.267. Anônimo romano.
Vênus Médici, séc. I a.C.
Mármore.
Galleria degli Uffizzi,
Florença.



Fig.268. Masaccio.
Expulsão do Jardim do Éden,
1426-27. Afresco,
208 x 88 cm.
Cappella
Brancacci, Santa
Maria del
Carmine, Florença



Fig. 269. Lorenzo de
Credi. *Venus*, 1493-94.
Ó.s.t., 151 x 69 cm.
Galleria degli Uffizzi,
Florença..

Uma outra correlação semelhante ocorre quanto ao tema das *Graças*.

Ainda que uma das mais antigas representações do tema das três Graças na pintura do Renascimento seja num pormenor da *Primavera* (Fig.270 e Fig.271), de Sandro Botticelli (1445-1510), ele não se utilizou de um modelo clássico, mas de outros que eram quase seus contemporâneos. Pois, segundo Gombrich (1994: 101)

[...] Botticelli não representou as Graças como estas donzelas dançantes que soíam decorar as paredes e os cofres dos nobres florentinos, nem buscou modelos entre as mênades frenéticas dos sarcófagos clássicos. O ritmo de sua dança está inspirado nos harmoniosos movimentos dos espíritos bem-aventurados de uma das cenas do Paraíso de Fra Angélico ou dos coros de anjos da pintura sienesa²⁰⁹.

E para esclarecer seu julgamento, escolhe uma reprodução dos *Cinco Anjos dançando* (Fig.272), de Giovanni di Paolo (1403-1482), um artista ainda consideravelmente ligado à estética medieval²¹⁰.

²⁰⁹ Tradução do autor.

²¹⁰ Para uma exegese das *Graças* nesta pintura de Botticelli, fundamentada principalmente nos escritos da época, q.v. GOMBRICH: 1994, pp. 94-100.



Fig. 270. Botticelli. *Primavera*, c. 1482
T.s.m., 203 x 314 cm.
Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig.271. Botticelli. *As Três Graças*, pormenor da Fig. 253.



Fig.272. Giovanni di Paolo. *Cinco anjos dançando*, séc. XV. Ó.s.m., com ouro, 54 x 66 cm. Musée Conde, Chantilly.

O tema parece ter se convertido num modelo eficiente a partir da versão (Fig.273) que dele fez Rafael Sanzio. Tal preeminência da obra de Rafael poderia ser inferida, dentre outros, pelo tratamento dado ao mesmo tema nas versões de Morandini (1544-1597) (Fig.274), de Rubens (Fig.275) e de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) (Fig.276).



Fig.273. Rafael. *As Três Graças*, 1504-05
Ó.s.t., 17 x 17 cm.
Museu Condé, Chantilly.



Fig. 274. Morandini. *As Três Graças*, séc. XVI.
Ó.s.t., 30 x 25 cm.
Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig.275. Rubens. *As Três Graças*, c. 1635.
Ó.s.m., 221 x 181 cm.
Museu do Prado, Madri.

Mas, por um lado, o próprio Museu do Louvre²¹¹ afirma que as Graças de Regnault (muito semelhantes às de Rubens, como não deve ter passado despercebido na comparação entre as imagens) teriam inspirado sua pose num mármore antigo (**Fig.277**) que se conserva na Libreria Piccolomini, no Duomo de Siena, Itália.



Fig.276. Regnault. *As Três Graças*, 1793-1794.
Ó.s.t., 204 x 153 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig.277. Artista grego desconhecido.
Três Graças.
Mármore.
Libreria Piccolomini, Siena.

Ora, estas *Três Graças* foram descobertas nos jardins da casa da família Collonna (e lembremos que a um dos Collonna foi atribuída a autoria da *Hypnerotomachia Poliphili*, já mencionada), localizada em Roma, nos tempos do Cardeal Próspero, membro

²¹¹ In http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198674112765&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198674112765&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815. Acessado em 13.03.2010.

desta família (c. 1410- 1463), e apresentada posteriormente ao Cardeal Francesco Piccolomini (que se tornaria Papa sob o título de Pio III).

E sabe-se que foi objeto de particular atenção por parte dos artistas e literatos já no século XV – seriam cantadas em versos, efrásticos, por Martino Filetico (c.1430-c. 1490) e inspirou muitas obras de arte, sendo as primeiras delas uma medalha²¹² que homenageava Giovanna degli Albizzi, mulher de Lorenzo Tornabuoni (e por isso também conhecida como Giovanna Tornabuoni) (Fig.278), decorada com sua efígie no anverso (Fig.279), e as *Graças* no reverso (Fig.280), uma xilogravura da *Hypnerotomachia Poliphili*²¹³ (Fig.281 e Fig.282) e outra (Fig.283) dos *Emblemas*, de Alciato (1492-1550), uma das célebres fontes para poetas, pintores e escultores, do século XVI ao XVIII²¹⁴.



Fig.278. Ghirlandaio. Retrato de Giovanna Tornabuoni, 1488. T.s.m., 76 x 50 cm. Museu Thyssen-Bornemisza, Madri.



Fig. 279. Niccolò Fiorentino (?). Giovanna degli Albizzi, mulher de Lorenzo Tornabuoni, 1486. Medalha. Anverso. Bronze, 7,3 cm de diâmetro; 145,5 g. Museu Fitzwilliams, Cambridge, Inglaterra.



Fig.280. As Três Graças. Reverso da figura anterior. Museu Fitzwilliams, Cambridge, Inglaterra.

²¹² Gombrich se refere a ela como realizada “à maneira de Spinelli” (i.é. Niccolò di Forzore Spinelli, também conhecido como Niccolò Fiorentino, ourives que viveu entre 1430-1514). O Museu Fitzwilliam, atual proprietário da medalha, o confirma, apresentando-a como ao “style of Niccolò Fiorentino”. In

²¹³ In www.bta.it/tx/t/a0/02/bta00294.html

²¹⁴ Trataremos novamente deste livro mais adiante.

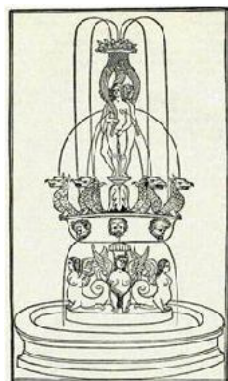


Fig.281. Benedetto Bordone (?). Fonte das Três Graças, 1499. Xilogravura. *Hypnerotomachia Poliphilii*, p.90.



Fig.282. Pormenor da Fig.281.



Fig.283. Anônimo. *Gratiae* (Emblema CLXIII), 1546. Alciati *Emblematum liber*²¹⁵.

Porém, por outro lado, somos confrontados com uma estampa de Albrecht Dürer (1471-1528) – que esteve pela primeira vez na Itália entre 1496 e 1497 – conhecida como *As Quatro Bruxas* (Fig.284), datada de seu último ano em Veneza. E é de se indagar o quanto aquele artista não deveria àquelas *Graças*, ainda que o tema seja outro. Assim como Pontormo (1494-1557) ainda que se trate de um outro tema totalmente diverso (Fig.285). E finalmente, também a Dürer e à versão de Rubens já mencionada, que merece uma nova reprodução (Fig.286).



Fig.284. Dürer. *Quatro Bruxas*, 1497. Gravura, 19 x 13,1 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nurembergue.



Fig.285. Jacopo Pontormo. *Visitação*. c.1528. O.s.t., 202 x 156 cm. Pieve di San Michele, Carmignano.



Fig.286. Rubens. *As Três Graças*. Reprodução da Fig.275.

²¹⁵ In http://www.mun.ca/alc_iato/e163.html e http://www.mun.ca/alc_iato/c163.html. Acesso em 2.2.2010.

2.7 OS CARTÕES E AS CÓPIAS

Antes de prosseguirmos rumo ao nosso intento, a relação entre pinturas e gravuras, achamos por bem tecer algumas breves considerações acerca de um gênero de cópia intermediário e, amiúde, incluído nos processos que estudamos.

Tratamos, aqui, das cópias a partir de cartões.

Os cartões, de uma forma geral, eram bastante empregados na pintura, sobretudo de duas maneiras. Na primeira, ele continha um esboço mais ou menos acabado da pintura que seria realizada, e que era apresentado ao seu mecenas ou comitente para que este conhecesse, em linhas gerais, o que seria feito. O segundo emprego mais freqüente dava-se quando o artista se encontrava fora de seu ambiente costumeiro de trabalho, o ateliê ou oficina, empenhado em afrescos, por exemplo. Estes cartões, também esboços suficientemente bem acabados, serviam muitas vezes como uma espécie de lembrete para a preparação posterior da obra, ou auxiliavam na transposição do desenho para a parede, numa espécie de grande quebra-cabeças, ao qual se aplicava a perspectiva: um método fácil de fazer, mas difícil de se explicar em palavras, como o próprio VASARI reconheceu²¹⁶.

Vários deles sobreviveram (veja-se, por exemplo, as **Fig.287** e **Fig.288**) que, no caso, serviram de modelos para tapeçarias.

Dentre os muitos existentes, incluem-se, por exemplo, *A Pesca miraculosa* (referida em Jo 21: 1-14) de Rafael, uma pintura em papel (**Fig.287**), que gerou uma tapeçaria (**Fig.288**), ou *São Paulo Pregando em Atenas* (At. 17:16-34), um cartão pintado por Rafael (**Fig.289**), copiado em estampa por Marcantonio Raimondi (**Fig.290**), e transformado ainda em tapeçaria (**Fig.291**).

²¹⁶ “*Ma del modo del tirarle, perché ella è cosa fastidiosa e difficile a darsi ad intendere, non voglio io parlare [...]*”. Em tradução livre: “Mas do modo de tirar-lhe [o desenho], porque é uma coisa fastidiosa e difícil de dar-se a entender, não irei falar”. VASARI², p.119.



Fig. 287. Rafael. *A Pesca miraculosa*, 1515.

T.s.p. montada em tela, 360 x 400 cm.
Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig. 288. Anônimo. *A Pesca Miraculosa*, c. 1519.

Tapeçaria (seda e lã, com fios de prata), 490 x 441 cm.
Musei Vaticani, Vaticano.



Fig. 289. Rafael. *São Paulo pregando em Atenas*, 1515.

T.s.p., montado em tela, 390 x 440 cm.
Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig. 290. Raimondi. *São Paulo pregando em Atenas*, c. 1517-1520.

Gravura, 26,85 x 35,6 cm..
The Art Institute of Chicago, Chicago.



Fig. 291. Anônimo. *São Paulo pregando em Atenas*, séc. XVII.

Tapeçaria.
Catedral de Beauvais, França.

Ou a *Batalha de Zama*, episódio que envolveu Cipião e Aníbal (segunda guerra Púnica, contado por Tito Lívio, em sua *História de Roma*, XXX, 33, 4-16), que parte de uma pintura de Giulio Romano (**Fig.292**), transforma-se numa gravura de Cornelis Cort (**Fig.293**) e acaba se tornando uma tapeçaria da manufatura dos Gobelins (**Fig.294**), através de um cartão, hoje desaparecido, de François Bonnemer (1638-1699) que, por sua vez, copiou a cena de uma tapeçaria belga conservada num depósito de móveis da Coroa francesa²¹⁷.



Fig.292. Romano. *Batalha de Zama*, c. 1521.
Museu Pushkin de Belas Artes, Moscou.



Fig. 293. Cort. *Batalha de Cipião e Aníbal em Zama*, 1567.
Gravura, 41,7 x 54,2 cm.
Hunterian Museum & Art Gallery, Universidade de Glasgow, Escócia.

²¹⁷ apud in www.louvre.fr. Acesso em 13.02.2010.



Fig. 294. Anônimo. *A Batalha de Zama*, c. 1688-1690.
Tapeçaria Gobelins (lã e seda), 4.35 x 7.40 cm.
Museu do Louvre, Paris.

Ou, ainda, com a permissão de um salto de duzentos anos, os cartões de Goya, para a *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, para a qual produziu sessenta e três obras (nas quais se incluem nove cenas de caça para a sala de jantar de São Lourenço, no Escorial, e dez cartões para tapeçarias destinadas às similares dependências do Palácio El Pardo), divididas em quatro séries entre os anos de 1775 a 1800 (com um intervalo entre 1780 e 1786). Destas obras, algumas foram reproduzidas, pelo próprio artista, em gravuras.

Delas, portanto, fica apenas a menção, já que nosso objetivo é outro: a cópia, na pintura, a partir de gravuras.

2.8 A CÓPIA A PARTIR DAS GRAVURAS

A utilização das gravuras como modelos, seja como forma de aprendizagem artística, seja para o conhecimento de obras que, por qualquer motivo, fossem quase interditas aos interessados (quer pelas dificuldades de deslocamento de uns e de outras, quer porque pertencessem a coleções particulares vedadas aos olhos comuns, etc.) é um fato já bem demarcado no século XVI, como o demonstra Giorgio VASARI em suas *Vite*.

Quando este trata da vida do gravador Marcantonio Raimondi, por ele chamado de Marcantonio Bolognese (o *bolonhês*), de quem não poupa elogios, chega a afirmar enfaticamente que

[...] por toda a ajuda que os [artistas] ultramontanos tiveram por verem, por meio das estampas, os vários estilos da Itália, e os Italianos, por sua vez, por verem os dos ultramontanos e estrangeiros, tal se deve, em sua maior parte, a Marcantonio Bolognese [...]”²¹⁸.

Em fins do século XVII, o pintor e *teórico* da arte francês Roger de PILES (1635-1709) reforça os mesmos argumentos de VASARI e acrescenta alguns mais. Depois de discorrer sobre a utilidade das estampas para os teólogos, devotos, religiosos, filósofos²¹⁹, homens de armas, viajantes, geógrafos, pintores, escultores, arquitetos, curiosos quanto à História e antiguidades; “àqueles, enfim, que por serem as mais felizes e mais honestas pessoas, desejam formar seu Gosto pelas boas coisas, & possuírem um verniz²²⁰ razoável no que diz respeito às belas Artes, nada é mais necessário do que as boas Estampas”²²¹.

Mas, especificamente aos pintores, afirma que nelas estes poderiam encontrar

[...] tudo que pode fortalecê-los nas partes de sua Arte, como as Obras Antigas; aquelas de Rafael & dos Carracci para o bom Gosto e a correção do Desenho, para a grandeza da maneira, para a escolha da Cabeça, das paixões da Alma & das Atitudes: aquelas de Correggio pela graça e pela delicadeza das expressões: as de Ticiano, de [Jacopo] Bassano e dos Lombardos para o caráter de verdade, e para as expressões ingênuas da Natureza, & sobretudo pelo Gosto da Paisagem: as de Rubens pelo caráter de grandeza & de magnificência de suas Invenções, e pelo artifício de *Chiaroscuro*: finalmente, aqueles que, embora defeituosos em algumas partes, não deixam de conter algo singular & de extraordinário. Porque os Pintores podem tirar uma vantagem considerável de todas as diversas maneiras daqueles que os precederam, aquelas são como as flores das quais se pode recolher, à maneira das Abelhas, um suco, que passado por sua própria substância, produzirá Obras úteis & agradáveis”²²².

²¹⁸ “[...] *di tutto il giovamento che hanno gl’ultramontani avuto dal vedere, mediante le stampe, le maniere d’Italia, e gl’Italiani dall’aver veduto quelle degli stranieri et ultramontani, si deve avere, per la maggior parte, obbligo a Marcantonio Bolognese [...]*”. In http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code=f=print_page&work=le_vite&volume=n=5&page=n=25. Acesso em 12.3.2009.

²¹⁹ Termo empregado ainda como um sinônimo do estudioso das ciências naturais: “*Aux Philosophes, toutes les Figures démonstratives qui regardent non seulement les expériences de Physique, mais toutes celles qui peuvent augmenter les connoissances qu’ils ont des choses naturelles*” (PILES: 1707, p. 60).

²²⁰ No original, *teinture* (“tingimento”).

²²¹ Numa tradução livre: “*A ceux, enfin, qui, pour être plus heureux & plus honnêtes gens, veulent se former le Goûte aux bonnes choses, & avoir une teinture raisonnable des beaux Arts, rien n’est plus nécessaire que les bonnes Estampes*”. PILES, op. cit., pp. 60-63).

²²² “[...] *tout ce qui peut les fortifier dans les parties de leur Art; comme les Ouvrages Antiques, ceux de Raphaël & du Carrache pour le bon Goût, pour la correction du Dessin, pour la grandeur de manière, pour le choix de Tête, des passions de l’Ame, & des Attitudes: ceux du Corrège pour la grace & pour la finesse des expressions: ceux du Titien, du Bassan e des Lombards pour le caractère de la vérité, e pour les naïves expressions de la Nature, & sur tout pour le Goût du Paysage: ceux de Rubens pour un caractère de grandeur & de magnificence dans ses Invention, & pour l’artifice du Clair-obscur: ceux enfin, qui, bien que défectueux dans quelque partie, ne laissent pas de contenir quelque chose de singulier & d’extraordinaire. Car les Peintres peuvent tire un avantage considerable de toutes les différentes manières de ceux qui les ont précédéz, lesquelles sont autant de fleurs dont ils doivent ramasser, à la manière de s Abeilles, un suc, qui, ayant passé en leur propre substance, produira des Ouvrages utiles & agréables*”. PILES, op. cit., p. 61.

Quanto à utilidade das mesmas para os próprios gravadores, reafirma o mesmo caráter de aprendizado, sugerido aos pintores, pelo conhecimento das técnicas e estilos dos mestres (Dürer, Marcantonio Raimondi, Cornelis Cort, os Carracci e os Saedeller, dentre outros), para que tenham “a louvável ambição de igualarem-se aos seus hábeis Mestres, ou de ainda superá-los”²²³.

Mas Roger de PILES revela ainda em seu tratado um testemunho precioso da visão de seu tempo quanto à utilidade geral das estampas, para além daqueles que mais diretamente tinham a ganhar com elas, como já referido. E enumera “seis bons efeitos que podem resultar do uso de estampas”:

O primeiro é divertir pela imitação, & em representar naquela arte as coisas visíveis.

O segundo é de nos instruir de forma mais forte & mais rápida que por meio da palavra [...].

O terceiro é de reduzir o tempo que se empregaria para reler as coisas que escaparam da memória, & de refrescá-la num golpe de vista.

O quarto é o de nos representar, como se estivessem diante de nossos olhos, as coisas ausentes, & que não poderíamos ver se não por meio de viagens penosas & com grandes gastos.

O quinto é o de nos dar os meios para comparar facilmente muitas coisas juntas, graças ao pequeno espaço que as estampas ocupam, pelo seu grande número, & por sua diversidade.

O sexto é o de formar o gosto a partir das coisas boas e por dar, pelo menos, um conhecimento superficial das belas artes, já que ignorá-las é impróprio às pessoas honestas²²⁴.

E diversos estudiosos se referem a este fenômeno da circulação de estampas e seu emprego como modelo para os pintores, mas para ficarmos entre alguns dos mais recentes, vejamos o que diz GOMBRICH (1999: p.. 285).

A arte da xilogravura e da estampa calcográfica logo se espalhou por toda a Europa. Existem gravuras à maneira de Mantegna e Botticelli na Itália, e outras dos Países Baixos e França. Essas estampas tornaram-se ainda um veículo através do qual os artistas europeus tomavam conhecimento das idéias uns dos outros. Nesta época, ainda não era considerado desonroso

²²³ “[...] ils ayent la loüable ambition d’égalér ces habiles Maîtres, ou de les surpasser”. PILES, op. cit., p. 62.

²²⁴ “Le Premier est de divertir par l’imitation, & en nous représentant les choses visibles.

Le 2 – est de nous instruire d’une manière plus forte & plus prompte que par la parole [...].

Le 3^e. D’abrèger le tems que l’on employerott à relire les choses qui sont échappées de la mémoire, & de la rafraîchir em un coup d’oeil.

Le 4^e. De nous représenter les choses absentes comme si elle étoient devant nos yeux, & que nous ne pourrions voir que par des voyages pénibles, & par de grandes dépenses.

Le 5^e. De donner les moyens de comparer plus fleurs choses emsemble facilement, par le peu de lieu que les Estampes occupant, par leur grand nombre, & par leur diversité.

Et la 6^e. De former le Goût aux bonnes choses, & de donner au moins une teinture [novamente] des beaux Arts, qu’il n’est pas permis aux honnêtes gens d’ignorer”. PILES, op. cit., p. 65.

aproveitar uma idéia ou composição de autoria de outro artista, e muitos dos mestres mais humildes fizeram uso das gravuras como cadernos de modelos, aos quais recorriam como fonte de inspiração.

Um caso exemplar de uma gravura que se tornou o modelo de diferentes artistas geograficamente muito distantes uns dos outros foi o ocorrido com a célebre *Melancolia* (**Fig.295**), de Dürer.

É difícil não vislumbrar sua clara influência na figura melancólica de Maria Madalena da *Ceia* (**Fig.296**) de Vasco Fernandes (c. 1472-1542), ou na alegoria *A Noite* (**Fig.297**), do Guercino (1591-1666), sobretudo vistas em pormenor (**Fig.298 a Fig.300**).



Fig.295. Dürer. *Melancolia I*. 1514. Xilogravura, 23,9 cm x 18,9 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Fig.296. Vasco Fernandes. *Jesus na casa de Marta*, c. 1535. O.s.m., 198,1 x 204,8 cm. Museu do Grão Vasco, Viseu.



Fig.297. Guercino. *A Noite*, 1621. Tempera. Dimensões desconhecidas. Casino Ludovisi, Roma.



Fig. 298. Dürer.
Pormenor da Fig. 295.



Fig. 299. Vasco Fernandes.
Pormenor da Fig. 296.



Fig. 300. Guercino.
Pormenor da Fig. 297.

Cabe examinar o porquê do sucesso das gravuras.

Não julgamos necessário recorrer a uma douta sequência de citações bibliográficas para tentar explicar o motivo de sucesso das gravuras, tanto na sua produção quanto na sua circulação e difusão.

Tais fatores se devem, em primeiro lugar, pelo seu baixo custo de produção e comercialização. Pois os materiais empregados são menos custosos que telas de linho ou painéis de boa madeira. Os buris duram mais do que os pincéis. As tintas utilizadas na impressão eram incomparavelmente mais baratas – ou menos trabalhosas em seu fabrico – do que as empregadas nas pinturas. E seu transporte, muito mais prático.

Os processos de gravação utilizados dos séculos XVI até quase meados do XIX, que nos interessam no presente trabalho, pertenciam à categoria da impressão em relevo, e eram, essencialmente, dois: a xilografia (do grego ξύλον, *xílon*, “madeira” e γραφω, *grafo*, “gravar” ou “escrever”) e a calcografia (do grego χαλκός, *chalkós*, “cobre” e, novamente, γραφω, *grafó*, “gravar” ou “escrever”).

Antes de seguirmos neste campo, é necessário um aparte.

Autores como SOARES (1930), FERREIRA (1994) e COSTELLA (2006) tratam como xilografia e calcografia os processos, e xilogravura o produto – e por extensão, esperaríamos, a calcogravura, porém o termo não é utilizado por nenhum deles. Entretanto – sobretudo SOARES e FERREIRA – fazem rigorosas distinções quanto aos termos *gravar* e *estampar* (corretos, no nosso entendimento) e *gravura* e *estampa* (um pouco *preciosos*, julgamos).

Assim, *gravar* seria produzir a matriz – independentemente do material utilizado – e *estampar* o ato de imprimir a tinta, contida na matriz, no papel. É acertada a

diferenciação porque um processo é realizado pelo artista gravador, e outro, pelo técnico impressor.

Quanto à *gravura*, consideram aqueles autores que esta palavra deveria ser aplicada apenas e tão somente às matrizes, ou ao procedimento (gravação) que as gerou, cabendo o termo *estampa* à folha impressa.

De nossa parte, porém, no curso do presente trabalho, empregaremos *gravura* e *estampa* como sinônimos graças a três motivos bastante justificáveis: em primeiro lugar, porque o objeto de nosso estudo não são as pranchas, ou matrizes, as *gravuras* ao pé da letra, e, sim, as estampas. As quais, em segundo lugar, há muito são também chamadas de gravuras, como o comprova qualquer catálogo de museu nacional ou casa de leilões. Finalmente, *estampa* e *gravura* serão aqui a mesma coisa para a menor repetição de um mesmo e único termo e para maior comodidade do leitor.

Voltando aos processos técnicos, na xilografia, entalha-se com o buril uma prancha de madeira, a matriz, e, à semelhança de um selo ou carimbo, aplica-se a tinta naquela sua superfície que entra em contato com o papel. Todavia, inversamente ao carimbo, é o papel que será prensado com as mãos, ou aparelhos (prensa, tórculo, etc), sobre a matriz.

Já a calcografia tem a sua matriz feita de uma folha de metal (o cobre era o mais empregado, daí (*χαλκος*, *chalkós*), e seu processo de gravação se dá por três maneiras diferentes: por punção, entalhe, ou corrosão.

A punção consiste em perfurar a chapa com pequenos pontos, ou crivos (daí a expressão *manière cribblée*, ou “maneira crivada”, para certo tipo de gravuras) de uma tal maneira que as áreas perfuradas contrastam com as não trabalhadas. Quando da impressão, estas áreas puncionadas darão o branco da imagem, e as outras, o negro.

O entalhe pouco difere do método da xilografia. Entalha-se o metal, tradicionalmente o cobre, e na sua superfície saliente aplica-se a tinta. Os instrumentos empregados para a gravação na chapa, todavia, podem variar. Tanto se utiliza o buril – que por sua dureza torna o metal “macio”, daí a expressão *talho-doce* – como também a ponta seca, um buril mais delicado, manuseado à semelhança de um lápis sobre o metal. Neste caso também o instrumento denominará o tipo de gravura por ele produzido: no caso, a *ponta seca*. E, por fim, podem ser empregados o *berceau* e o brunidor, duas ferramentas diferentes que se utilizam na produção de estampas ditas da *maneira negra*, *meia-tinta*, *mezzatinta* ou *manière anglaise*. Esta técnica consiste em se conseguir um tom escuro e uniforme na totalidade da prancha, a qual se vai matizando até a obtenção do branco, mediante um processo de

polimento da superfície. Prepara-se a prancha com o *berceau*, ou raspador, e se consegue o branco sobre o negro utilizando-se o brunidor.

Já os métodos de produção de gravuras por corrosão são dois: a água-forte e a água-tinta. No primeiro, cobre-se a placa metálica com uma camada de verniz (betume da judéia e cera de abelhas) e, sobre ela, desenha-se com a ponta-seca o que se deseja. Neste processo, as linhas e traços retiram o verniz da matriz, expondo o metal. Concluída esta tarefa, mergulha-se a placa num recipiente cheio de água e ácido. Esta solução corroerá a prancha nos locais onde o verniz foi retirado, causando sulcos na superfície exposta que serão mais profundos quanto maior o tempo em que atue o ácido, ou pela maior concentração do mesmo na solução empregada. O segundo, por sua vez, consiste numa técnica empregada, geralmente, em combinação com outras, e é utilizada para se obterem planos e texturas. Todavia, seu processo é bastante semelhante ao da água-forte. Inicia-se pelo polvilhamento de resina (pó de colofônia), formando o desenho, sobre a prancha, a qual é aquecida até que o pó se cristalice e adera à matriz. Ela, então, é mergulhada em ácido, e a quantidade de tinta que se aloja nos sulcos criados pela corrosão, decorre, como na água-forte, do tempo de imersão ou da quantidade de ácido utilizada²²⁵.

Tais procedimentos, aparentemente complexos, decerto faziam parte do rol de conhecimentos que os operários da impressão dominavam no período. Porque, cumpre destacar, os grandes artistas costumavam viver nas cidades onde havia uma demanda para suas obras, cidades estas que, em razão de um tal refinado mercado, contavam com diversas oficinas tipográficas para suprir de livros seus habitantes letrados, a administração de documentos públicos e a Igreja (clero e devotos), de propaganda, indulgências e imagens devotas.

Além disso, uma pintura é um objeto único. E de uma matriz gravada podem ser tiradas diversas cópias sem um aumento expressivo de custos: bastava papel e tinta. Cópias estas que atingiriam um público mais vasto: quer fossem burgueses interessados em Arte, quer artistas curiosos por conhecerem as últimas obras de seus mestres ou rivais, quer ainda por simples populares – para estes, uma bela Nossa Senhora executada por um artista de maior ou menor prestígio, nem é tanto um *objet d'art*, mas, também, uma imagem a qual se prestava devoção: está envolta, de fato, na *aura*, precedente ao *fetiche*, de que fala BENJAMIN (1985: p. 171) e que se aplicaria no primeiro dos casos.

²²⁵ Este quase apêndice técnico foi adaptado a partir das leituras de HIND (1963), LEAF (1984), BANISTER (1986), FERREIRA (1994) e COSTELLA (2006).

As estampas, portanto, por sua reprodutibilidade mecânica, permitiam a um público mais vasto possuir cópias de obras célebres, de acordo com os mais variados anseios, e tornaram-se fontes constantes de recursos não só para os artistas responsáveis pela obra original – a pintura que fora copiada – como também para toda uma massa de outros agentes responsáveis pela sua reprodução, quer diretamente vinculados aos ateliês dos mestres, quer autônomos. Além disso, a reprodução da obra de um determinado artista permitia a uma potencial clientela mais vasta o conhecimento da mesma, valorizando-a e se tomando um meio que permitiria incentivar novas encomendas.

Pois falamos de um mercado altamente competitivo que, já em fins do século XVII, chegava a se anunciar ao público como qualquer outra mercadoria ou prestador de serviços. Vejam-se, por exemplo, os cartões comerciais – talvez mais perto dos *folders* de hoje do que os supomos – dos pintores Antoine Dieu (1662-1727) e Pierre-Paul Sevin (1650-1710) – este gravado por Franz Ertinger (1640-1710) – (**Fig.301** e **Fig.302**).



Fig. 301. Dieu. Cartão comercial, 1698. Gravura, 32,6 x 22 cm²²⁶.
Waddesdon Mannor, Inglaterra.



Fig. 302. Ertinger. Cartão comercial de Pierre Paul Sevin, c. 1685. Gravura, 20 x 146, cm²²⁷.
Waddesdon Mannor, Inglaterra.

Graças ao primeiro, dedicado *Ao Grande Monarca* (estampado no alto), sabemos que

²²⁶ <http://72.249.185.109/collection/results.do?view=lightbox&pos=10>

²²⁷ <http://72.249.185.109/collection/results.do?id=4617&db=object&view=detail>

Mestre Dieu, mestre da pintura em Paris, no Petit Pont, perto da entrada para o Hôtel Dieu, executa e vende todos os tipos de pinturas, históricas bem como devocionais e outras. Todos os retratos da corte, grandes e pequenos, com enquadramento oval ou quadrado; molduras douradas e em outros estilos; pés de relógio, pés de porcelana, crucifixos sobre veludo e outras obras de escultura e douramento, imagens em pergaminho, com cola de peixe e com pequena pedras em todos os estilos; e em geral outras obras de escultura e douramento, e tudo a preços razoáveis os quais ele vende no atacado ou no varejo. 1698. Ant. Dieu inv. et Sculp²²⁸.

Já através do segundo, dedicado *Ao Busto do Senhor* (o rei Luís XIV), após uma longa e afetada dedicatória – “Nec pluribus impar / Ludovicus MAGNUS CHRISTIANISSIM [O] / OPUS SOLIS” – sabemos que

Na rue Dauphine em frente à rue d’Anjou em Paris, o Sr. Sevin pinta à óleo, afresco, em têmpera e em miniatura, pinturas de história Sagrada, Grega e Latina, metamorfoses, retratos, etc.; desenha e pinta Medalhas, Divisas, Emblemas, Brasões, Perspectiva, Arquitetura civil e militar, decorações para Igrejas e Espetáculos, Ornamentos para casas religiosas e Seculares, desenhos para Gravadores e para trabalhos em bordado em cetim, moiré e tafetá, reforçado de ouro e prata, etc. Ele ensina a desenhar e pintar com facilidade e tem mais de 200 quadros à venda sobre todo tipo de assuntos à óleo e em miniatura. Ertinger²²⁹.

Exemplos, em suma, de um mercado amplo e exigente, contemplando não só o consumidor, como também *atravessadores*: comerciantes (pelas vendas por atacado de Dieu), e mesmo outros artistas (os desenhos para gravadores, de Sevin).

Pois como bem relembra BENJAMIN (1985: p. 166),

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro.

²²⁸ AU GRAND MONARQUE / Le Sieur Dieu Me. Peintre à Paris, sur le Petit- / pont proche la porte de l’hostel Dieu fait et / vend toutes sortes de tableaux tant d’histoire / que de dévotion et autres. Tous les portraits de / la Cour grands et petis en bordures ovalles et / quarrées; bordures, tant dorées que d’autres fa/çons (façons) pieds de pendules, pieds de porcelaine cru / cifix (cru / cifix) sur velours et autres ouvrages de Sculp / ture (sculpture) et dorrure images de velin, de col / e (colle) de poisson et Roché de toutes façons; et / généralement toutes sortes d’Ouvrages / de peinture, Sculpture, et dorure et / le tout à prix raisonnable / et en tient magazin en / gros et en détaille 1698. Ant Dieu inv. et Sculp.

²²⁹ A la Ruë Dauphine vis a vis la Ruë d’Anjou A Paris./ NEC PLURIBUS IMPAR / LUDOVICUS MAGNUS CHRISTIANISSIM[O] / SOLIS OPUS / AU BUSTE DE MONSEIGNEUR / M. Sevin peint a huile, a fresque a de trempe et en / miniature, des tableaux d’histoire Sainte, Grecque et Latine, / me tamorphoses, portraitz [sic], &c. dessine et peint Medailles, Devises, / Emblemes, Blason, Perspective, Architecture civile et militaire, / décorations pour les Eglises et les Spectacles, Ormemens pour les / maisons religieuses et Seculieres, desseins pour les Graveurs et pour / Ouvrages en broderie sur Satin, moire et taffetas, rehaussé d’or et / d’argent &c. Il enseigne a dessiner et a peindre avec facilité, et a plus / de 200 tableaux a vendre sur toute sorte de sujets à huile et en miniature. / Ertinger. Quanto às fontes de esta nota e da anterior, q.v. as notas imediatamente supracitadas.

Por todos estes motivos, inúmeras pinturas *transformaram-se* em gravuras.

Já Rafael, como vimos anteriormente, incentivou esta pratica, criando desenhos exclusivamente para serem gravados ou autorizando cópias de obras suas, como o *Êxtase de Santa Cecília* (**Fig.303**), gravado por Raimondi (**Fig.304**).



Fig. 303. Rafael. *Êxtase de Santa Cecília, junto a São Paulo, João Evangelista, Agostinho e Maria Madalena*, 1513.

Ó.s.m. transferido para tela, 236 x 149 cm.

Pinacoteca Nacional, Bolonha.



Fig. 304. Raimondi. *Santa Cecília com Maria Madalena, São Paulo, São João e Santo Agostinho*, 1515-1516.

Gravura, 26,3 x 15,7 cm.

Detroit Institute of Arts, Detroit.

Ou ainda *O Parnaso* (**Fig.305**), copiado por Raimondi (**Fig.306**), como o fora o *São Paulo pregando em Atenas* (**Fig.289** e **Fig.290**, acima).



Fig. 305. Rafael. *O Parnaso*, c. 1509-1510.

Afresco, 670 cm de largura na base.

Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticano.



Fig. 306. Raimondi. *Apolo no Parnaso*, depois de Rafael, c. 1517-1520.

Gravura, 35,7 x 47,2 cm.

The Art Institute of Chicago, Chicago.

Parmigianino também, ao que parece, desenhou seu *Diógenes* (**Fig.307**) justamente como um modelo para a gravura (**Fig.308**) de Ugo da Carpi (c. 1450-1525).



Fig. 307. Parmigianino.
Diógenes, c. 1524-1527.
Desenho, 27,7 x 18,7 cm.
The Morgan Library & Museum,
Nova Iorque.



Fig. 308. Carpi. *Diógenes*, c. 1525.
Xilogravura, 48 x 34,6 cm.
Metropolitan Museum of Art, Nova
Iorque²³⁰.

E os exemplos são incontáveis, de desenhos feitos para serem gravados por outrem, ou de pintores que eram também gravadores.

Rubens, mais uma vez, fez vários desenhos para que Cornelis Galle I (1576-1650) gravasse, como uma *Ressurreição de Cristo* (**Fig.309**) que seria reproduzido (**Fig.310**) num missal da Officina Plantiniana, do qual trataremos mais adiante.



Fig. 309. Rubens.
Ressurreição de Cristo.
Desenho.



Fig. 310. Galle.
Ressurreição de Cristo, séc.
XVII. Missal de 1706.

²³⁰ Há exemplares desta gravura no Museu Britânico, em Londres, no Blaston Museum of Art, de Austin, Texas, no Cleveland Museum of Art, de Ohio, dentre outros.

Todavia, o nosso interesse específico são as pinturas copiadas na gravura, surgidas já no início do século XVI. Assim, os *Elefantes* (**Fig.311**), dos *Triunfos de César*²³¹, de Andrea Mantegna (c. 1431-1506), ganharão sua versão gravada (**Fig.312**) por Giovanni Antonio da Brescia (em atividade entre 1500 e 1516), já em 1500.



Fig. 311. Mantegna. Os Triunfos de César, quadro V:
Os Elefantes, c. 1484-1492.
 T.s.t., 267 x 277 cm.
[Royal Collection](#), [Hampton Court Palace](#), Inglaterra.



Fig. 312. Giovanni Antonio da Brescia. Os Triunfos de César, quadro V:
Os Elefantes, c. 1500.
 Gravura, 28.5 cm x 26.6 cm.
 Blanton Museum of Art, Austin Texas.

Um fenômeno que se estendeu por toda Europa, como vimos e que dá provas, por exemplo, a atividade de Cornelis Cort (1536-1578), de Antuérpia. Quer seja copiando pintores flamengos (**Fig.313** e **Fig.314**), como Rogier van der Weyden (1400-1464), quer italianos.

²³¹ Conforme descrito na *Vida de Paulo Emilio*, de Plutarco.



Fig. 313. van der Weyden. *Deposição da Cruz* (parte do tríptico encomendado pela Guilda dos Arqueiros, de Louvain), c. 1442. O.s.m., 220 x 262 cm. Museu do Prado, Madri.



Fig. 314. Cort. *Deposição da Cruz*, depois de Rogier van der Weyden, c. 1565. Gravura, 32.1 cm x 41.1 cm. The Blanton Museum of Art, Austin.

Aliás, quando morou na Itália, Cornelis Cort chegou mesmo a viver na casa de Ticiano, para o qual gravou muitas cópias de suas pinturas, como o *Martírio de São Lourenço* (Fig.315 e Fig.316) – ainda que os anjos do alto da estampa tenham vindo, acreditamos, da versão de 1567 do mesmo tema (Fig.317) – como também Diana e Calisto (Fig.318 e Fig.319).



Fig. 315. Ticiano. *O Martírio de São Lourenço*, 1557-59. Ó.s.t., 493 x 277 cm. Igreja dos Jesuítas, Veneza.



Fig. 316. Cort. *O Martírio de São Lourenço*, 1571. Gravura. Etching, 50,3 x 33,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig. 317. Ticiano. *O Martírio de São Lourenço*, 1567. Ó.s.t., 175 x 172 cm. Mosteiro de São Lourenço, Palácio do Escorial, Madri.



Fig. 318. Ticiano. *Diana e Calisto*, c. 1566.
Ó.s.t., 183 x 200 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 319. Cort. *Diana e Calisto*,
43,8 x 36,8 cm. Gravura. Auckland
Art Gallery, Auckland, Nova
Zelândia.

Seria demasiado prosseguir longamente na reprodução de toda uma série de pinturas que deram origem a gravuras. Raro foi o artista, sobretudo aclamado como mestre, que não teve suas obras copiadas desta forma.

Tal ocorreu com Federico Barocci (1535-1612), que era também gravador, e reproduziu, ele próprio, algumas de suas obras, como *O Perdão de Assis*²³² (**Fig.320** e **Fig.321**).



Fig. 320. Barocci. *O Perdão de Assis*,
c. 1574-1576.
O.s.t, 427 x 236 cm.
Igreja de S. Francisco, Urbino.



Fig. 321. Barocci. *Visão de São Francisco (O Perdão de Assis)*, séc. XVI.
Gravura, 55,3 cm x 34,5 cm.
The Blanton Museum of Art,
Austin.

²³² Apesar do título indicado pelos museus que conservam estas obras, o episódio deveria se chamar “Visão da Indulgência da Porciúncula”, como é mais conhecido o milagre.

Bem como com outros, que tiveram suas obras copiadas ainda em vida por gravadores vários, como El Greco (**Fig.322**), por Diego de Astor (c.1585/1590-c.1650) (**Fig.323**), Poussin (**Fig.324**), por Gérard (ou Girard) Audran (1640-1703) (**Fig.325**) – que também reproduziu obras de Le Brun (**Fig.326** e **Fig.327**) – ou ainda por tudo o que fez, neste sentido, Agostino Carracci (1557-1602), com vários artistas, dentre eles Barocci (**Fig.328** e **Fig.329**).

A grosso modo, poder-se-ia dizer que todos os artistas de relevo do passado tiveram alguma de suas obras – senão praticamente a totalidade das mesmas – reproduzidas em estampas²³³. Ou até mesmo outros pouco lembrados, ou menos destacados, na tentativa de dar ao conhecimento público a sua produção. Uma prática que perdurou até o século XIX já bem avançado, por meio da litografia, quando então o controle parece escapar das mãos do artista para a dos impressores, até que a fotografia se impusesse e interrompesse aquele tradicional modo de reprodução e divulgação²³⁴.



Fig. 322. El Greco. *São Pedro e São Paulo*,
c. 1605-08.
Ó.s.t., 124 x 93,5 cm.
Nationalmuseum, Stockholm



Fig. 323. Astor. *São Pedro e São Paulo*,
1608.
Gravura, 282 x 247 mm
Biblioteca Nacional, Madri.

²³³ Como atestam os diversos catálogos de gravuras, produzidos desde Bartsch, pelo menos, de alguns dos quais nos valem os que se encontram na BIBLIOGRAFIA.

²³⁴ No curso de nossas pesquisas não encontramos nenhuma fonte bibliográfica que tratasse exclusivamente deste tema. Nossas considerações neste ponto, portanto, baseiam-se no consenso geral de que como a reprodução de imagens, para os mais diversos fins, passou da caligrafia à litografia e desta à fotografia, seja em livros, jornais, revistas, folhas avulsas, retratos pessoais, registro de paisagens ou de descobertas científicas, o mesmo evidentemente ocorreu no que diz respeito à divulgação das obras dos grandes mestres, ou nem tão grande assim.



Fig. 324. Poussin. *O Resgate do jovem Pirro*, 1634.
Ó.s.t., 116 x 160 cm.
Louvre, Paris, France.



Fig. 325. Audran. *O Resgate do jovem Pirro*, séc. XVII.
Gravura, 72.5 cm x 94.3 cm.
The Blanton Museum of Art, Austin.



Fig. 326. Le Brun. *A Travessia do Granico*, 1665.
Ó.s.t., 470 x 120,9 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig. 327. Audran. *Alexandre cruzando o Granico*, 1672.
Gravura, 70 x 137.6 cm.
The Getty Research Institute, Los Angeles, California.



Fig. 328. Barocci. *A Fuga de Eneias de Troia*, 1598.

Ó.s.t., 258 x 184 cm.

Galleria Borghese, Roma.



Fig. 329. Agostino Carracci. *Eneias e sua família fugindo de Troia*, 1595²³⁵.

Gravura, 38.2 x 55 cm.

Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Entretanto, os casos que mais nos interessam são os das pinturas que se tomaram gravuras, as quais influenciaram novas obras. Um exemplo bem ilustrativo deste processo deu-se com uma obra de Rembrandt (**Fig.330** e **Fig.331**) que, primeiramente, se converteu numa gravura (**Fig.332**) de Jacob de Wet (1610-1671), que alterou não só a composição como o próprio contexto da cena: o que era a devolução das moedas, passou ao seu recebimento.

Mais ou menos ao mesmo tempo, o personagem principal da pintura, o próprio apóstolo arrependido (**Fig.331**), foi aproveitado numa gravura (**Fig.333**) de Jan Joris van Vliet (c. 1610-1635) a qual, por sua vez, converteu-se no filósofo Heráclito (**Fig.334**) de Wenzel Hollar (1607-1677).



Fig.330. Rembrandt. *Judas devolvendo as moedas de prata*, 1629.

Ó.s.m, 79 x 102,3 cm.

Mulgrave Castle, North Yorkshire, Inglaterra.



Fig.331. Rembrandt. *Judas*. Pormenor da Fig. 330.

²³⁵ Esta data é a que se encontra na ficha técnica da obra.



Fig. 332. Wet. *Os Sacerdotes dão a Judas moedas de prata*, c. 1630.

Gravura, 10,4 x 13,3 cm. Rijksmuseum, Amsterdã.



Fig. 333. Vliet. Judas, Rijksmuseum, Amsterdã²³⁶.



Fig. 334. Hollar. Demócrito e Heráclito, 21,7 x 32,2 cm.²³⁷.

E, por fim, o modelo para Demócrito seria um autorretrato (Fig.335) de Rembrandt (PENNINGTON, 2002: pp. 38-39), numa versão madura de um outro anterior (Fig.336).

²³⁶ ALPERS: 2010, página não numerada.

²³⁷ Idem.



Fig. 335. Rembrandt. *Busto de um homem rindo com gorjal*, séc. XVII.
Ó.s.c., 15,3 x 12,2 cm.
Mauritshuis, Haia.



Fig. 336. Rembrandt. *Autorretrato rindo com gorjal*, 1629-30.
Ó.s.c., 23,7 x 17 cm.
Coleção particular.

E já que tratamos de Rembrandt, digno de nota também é a nítida relação entre a figura de um anjo na gravura (**Fig.337**; **Fig.340**) de Marteen van Heemskerck (1498-1574), a maneira como ele reaparece numa pintura de Rembrandt dedicada ao mesmo tema (**Fig.338**; **Fig.341**) e, por fim, não sabemos se inspirado pela primeira, ou pela segunda, numa obra (**Fig.339**; **Fig.342**) de Govert Flinck (1615-1660), que trabalhou no ateliê de Rembrandt.



Fig. 337. Heemskerck. *O Anjo deixando a família de Tobias*, c. 1555.
Xilo gravura, 41,5 x 33,5 cm.
Rijksmuseum, Amsterdã.



Fig. 338. Rembrandt. *O Anjo deixando da família de Tobias*, 1637.
Ó.s.m., 266 x 52 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig. 339. Flinck. *O Sacrifício de Manoá*²³⁸, 1640.
Ó.s.t., 74,3 x 123,8 cm.
Queen's University, Agnes Etherington Art Center, Kingston, Canadá.



Fig. 340. HeemsKerck.
Pormenor da Fig. 337.



Fig. 341. Rembrandt.
Pormenor da Fig. 338.



Fig. 342. Flinck.
Pormenor da Fig. 339.

Para concluirmos uma lista que poderia ser imensa, vejamos ainda o caso de uma pintura de Parmigianino (**Fig.343**), da gravura do mesmo tema feita por ele próprio (**Fig.344**) e a maneira quase idêntica como El Greco trata as três Marias, presentes à cena (**Fig.345**), vistas mais pormenorizadamente (**Fig.346** a **Fig.348**).

²³⁸ Mano á se tornaria pai de Sansão (Jz 13:20).



Fig. 343. Parmigianino.
O Sepultamento de Cristo,
c. 1525-1527.
Ó.s.t., transf. para madeira,
32 x 26,5 cm.
Blanton Museum of Art,
Austin, Texas.



Fig. 344. Parmigianino.
O Sepultamento de Cristo,
c. 1530.
Gravura, 32,9 x 23,8 cm.
Museu Britânico, Londres.



Fig. 345. El Greco. *O Sepultamento de Cristo*,
anos 1560s.
Ó.t.s.m, 51,5 x 43 cm.
Alexandros Soutzos
Museum, Atenas²³⁹.



Fig. 346. Parmigianino (Ó.s.t).
Pormenor da Fig. 343.



Fig. 347. Parmigianino (Gravura).
Pormenor da Fig. 344.



Fig. 348. El Greco.
Pormenor da Fig. 345.

Bem como um interessante processo de múltiplas cópias, que se iniciam a partir de uma pintura (**Fig.349**) atribuída a Francesco Maffei (1605-1660), a qual será copiada, também em tela, duas vezes (**Fig.350** e **Fig.351**) e em gravura²⁴⁰ por Pierre Subleyras (1699-1749), e por meio de desenho (**Fig.352**) por Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818): obras e artistas aos quais retornaremos posteriormente.

²³⁹ In www.wga.hu/html/g/greco_e101/0103grec.html

²⁴⁰ In http://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Subleyras,_Pierre. Acessado em 18.02.2010.



Fig. 349. Maffei. *A Ceia na casa de Marta e Maria*, séc. XVII.
Ó.s.t., 45 x 118 cm.
Coleção particular²⁴¹.



Fig. 350. Subleyras. *A Refeição na casa de Simão*, 1737.
Ó.s.t., 215 x 679 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig. 351. Subleyras. *Cristo na casa de Simão, o Fariseu*, c. 1737
Ó.s.t., 51 x 122 cm.
Gemäldegalerie, Dresden.

²⁴¹ In http://www.porroartconsulting.it/pdf/Porro_asta_57.pdf. Acessado em 18.02.2010.



Fig. 352. Carneiro da Silva. *Ceia na casa de Lázaro*, 1804.
Desenho (tinta da china e aguadas), 34 x 57,2 cm.
Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa²⁴².

Porém há uma outra modalidade de cópia, relacionada às gravuras, que aparentemente, prescinde de uma pintura que lhe tenha servido de modelo. Sua natureza é estritamente literária e, nalguns casos, até mesmo as imagens eram dispensadas para a reprodução da ideia: bastava a sua descrição.

Os modelos, no caso, provinham de duas fontes: dos tratados de pintura e dos livros de emblemas.

Os tratados de pintura reproduziam o conceito tradicional de representação de santos e demais personagens da história. Tais modelos, numa remota origem, vinham das mais diversas referências literárias (vidas de santos, obras de historiadores, a Bíblia, etc.). Mais proximamente, das convenções construídas ao longo do tempo, que permitiam uma mais pronta identificação entre o retrato e o modelo.

O já mencionado Francisco PACHECO, por exemplo, dá vários exemplos disso no apêndice de sua obra *A Arte da Pintura*. Ali encontra-se um repertório abundante de fórmulas iconográficas precisas para se retratarem os santos, episódios da história sagrada e temas similares, seguindo escrupulosamente textos religiosos.

Vejam as suas instruções quanto à maneira de se pintar a coroação de espinhos “*DE NUESTRO REDENTOR JESUCRISTO*”:

²⁴² Inscrição: *J. C. Silva delin., 1804. Legenda: Maria autem erat quae unxit Dominum unguento et extersit pedes eius capillis suis cuius frater Lazarus infirmabatur. Joan. 11. II.* Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Ficha Bibliográfica (visualização **ISBD**) [949642]; CDU 232(084.11). Apud in <http://purl.pt/1242>. Acessado em 19/01/2009.

Después de los crueles azotes del Señor, los 300 soldados de la Guardia de Pilatos lo sacaron al patio del Pretorio, que estaba lleno de gente y como quien representa una comedia ridícula para regocijar al pueblo, quitándole sus propias vestiduras le pusieron sobre el cuerpo desnudo y sangriento un manto abierto e raído de púrpura, a quien San Matteo llama clamide coccínea (hábito militar que usaban los Reyes) y, sentándole em una media coluna de helado mármore, que hoy se conserva em Roma, el la iglesia de Santa Cruz de Jerusalém, le pusieron sobre su sagrada cabeza una corona de espinas, tan recias y agudas que le penetraban hasta los güesos, bañando de sangre cabellos, cuello y rostro, y poñiendol em la mana derecha una caña dura, aunque hueca, para representar al vivo, com estas insígnias que era Rey aparente y de burla [...],

informações estas obtidas nos Evangelhos, em Francisco Arias e Cristiano Adricomio, escritores cristãos contemporâneos de PACHECO. E chega aos limites do processo descritivo enunciando como representar a coroa de espinhos:

*De la calidad de la corona y su hechura, diremos lo que parece más probable, porque se pinte de aquí adelante acertadamente. Un docto moderno se o pone a que no fue la corona de juncos marinos, que es lo más común de los autores, con la autoridad del Cardenal Baronio, diciendo así: 'La propia significación y literal sentido de las palabras de los sagrados Evangelistas, que dice que fue de espinas, lo da bien a entender, porque los juncos marinos no son verdaderas espinas, aunque pueden herir con ellas y, así, es cierto que la corona fue de un género de zarza, muy común em la provincia de Judea, que em latin se llama ramno y em castellano cambrón [espinho cerval] donde nacen unas zarzas blancas cuyas ramas están llenas de muy fuertes y grande puntas, y son muy flexibles para fabricar la forma de la corona, que no sólo rodeó las sienes [têmporas], como se pinta de ordinario, sino cubrió toda la cabeza' [...]*²⁴³.

Em suma, uma perfeita descrição da cena e do que ela deveria conter e o como representá-la.

Já no caso da apropriação dos emblemas, deve-se a MÂLE (1951), até onde nos consta, a primeira reflexão quanto ao seu emprego como modelo.

Este autor demonstrou o quanto o influxo alegórico do século XVI, contido nas obras de César RIPA, Andrea ALCIATO e Pietro VALERIANO, dentre outros, mostrou-se presente por um longo tempo, de forma que os conceitos neles expressos fossem reproduzidos incessantemente.

Aliás, RIPA expressamente propôs em sua obra que as imagens e versos nela contidos eram para o auxílio dos pintores e poetas, como se lê na folha de rosto da

²⁴³ PACHECO (1990: pp. 641-642).

*Iconologia*²⁴⁴, de 1593 (Fig.353): *Iconologia/ overo/ descrittione/ dell'imagini universali/ cavate dall'antichità/ et da altri luoghi/da Cesare Ripa Perugino/opera non meno utile/ che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, per/rappresentare le virtù, vitii, affetti,/et passioni humane* – informação que perduraria, por exemplo, e pelo menos, até sua tradução inglesa, de 1709 (Fig.354).



Fig. 353. Folha de rosto da *Iconologia*, de Ripa. 1ª. ed. Roma, 1593²⁴⁵.

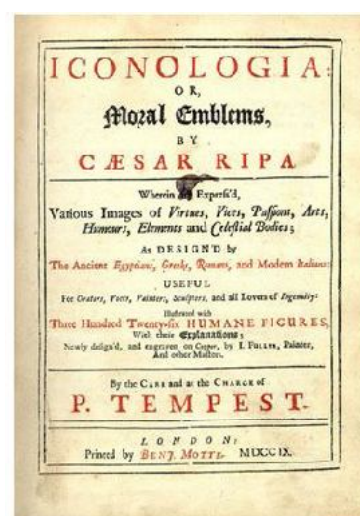


Fig. 354. Folha de rosto da *Iconologia*, traduzida por P. Tempest. Londres, 1709²⁴⁶.

Mas vejamos o emprego das estampas e versos como modelos. E o primeiro caso é dado por MÂLE²⁴⁷, analisando *A Verdade*, de acordo com a edição de RIPA por aquele autor (Fig.355), e sua cópia tornada concreta n' *A Verdade* (Fig.356) de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

²⁴⁴ Ainda sem estampas. A primeira edição ilustrada será a de 1603, com 150 xilografuras de Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino.

²⁴⁵ In <http://www.cesdies.net/ico no grafia e simbolica/fsp/edicoes%20Ripa%20ante s%201800.pdf>. Acesso em 12.02.2010.

²⁴⁶ In <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>. Acesso em 12.02.2010.

²⁴⁷ Q.v. a Bilio grafia. Este livro é sempre citado mas pouco conhecido por sua raridade. Encontramos um exemplar dele na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UFMG, disponível para empréstimo.



Fig. 355. Anônimo. *A Verdade*, séc. XVII. Reproduzido de MÁLE (1951, p. 385).



Fig. 356. Bernini. *A Verdade*, c. 1645-52. Mármore de Carrara, h. 277 cm. Galleria Borghese, Roma.

Agora, vejamos a justificativa quanto à personificação da imagem, de acordo com a terceira edição de RIPA (a primeira ilustrada, de 1603) e a versão do texto feita por MÁLE, segundo este autor, do mesmo trecho:

*Una bellissima donna ignuda, tiene nella destra mano alta il Sole, il quale rimira, et con l'altra un libro aperto con un ramo di palma et sotto al destro piede il globo del mondo.[...] Ignuda si rappresenta, per dinotare che la simplicità gli è naturale; onde Euripide in Phaenissis dice esser semplice il parlare della verità, ne li fa bisogno di vane interpretationi, perciocché ella per sé sola è opportuna. Il medesimo dice Eschilo et Seneca nell'Epistola quinta, che la verità è semplice oratione, però si fa nuda, come habbiamo detto, et non deve havere adornamento alcuno. Tiene il sole per significare che la verità è amica della luce, anzi ella è luce chiarissima, che dimostra quel che è. Si può anco dire che riguarda il sole, cioè Dio, senza la cui luce non è verità alcuna, anzi egli è l'istessa verità, dicendo Christo N. S. Io sono Via, Verità, et Vita. Il libro aperto accenna che ne i libri si suona la verità delle cose et perciò lo studio delle scienze. Il ramo della palma ne può significare la sua forza, perciocché, si come è noto che la palma non cede al peso, così la verità non cede alle cose contrarie et benché molti la impugnano, nondimeno si solleva et cresce in alto [...]*²⁴⁸.

²⁴⁸ Numa tradução livre: “Uma belíssima mulher nua, segurando na mão direita, elevada, o Sol, que contempla, e na outra um livro aberto com um ramo de palmeira e sob o pé direito o globo do mundo. [...] Nua se representa, para denotar que a simplicidade lhe é natural; pois Eurípedes [c. 485 a.C. – 406 a.C.] nas Fenícias [411 a.C.] disse ser simples o falar da verdade, dispensando interpretações vãs, porque ela é em si mesmo uma e oportuna. O mesmo disse Ésquilo [c. 525 a.C. - c. 455 a.C.] e Sêneca [4 a.C. – 65 d.C.] em sua Quinta Epístola, que a verdade é uma oração simples, mas se faz nua, como havemos dito, a qual não deve haver adorno nenhum. Segura o Sol para significar que a verdade é amiga da luz, assim ela é luz claríssima, que a demonstra as coisas como elas são. Pode-se ainda dizer que segura o sol, que é Deus, sem cuja luz não existe verdade alguma, pois Ele é a inteira verdade, como disse Cristo Nosso Senhor: Eu sou Caminho, Verdade e Vida. O livro aberto indica que nos livros se encontra a verdade das coisas, através do estudo das ciências. O ramo de palmeira pode significar a sua força, pois assim como a palma não cede ao peso, a verdade não cede às coisas contrárias, e ainda que muitos a oprimam, não cessa de alçar-se, crescendo para o alto”. O texto original pode ser encontrado em <http://bivio.signum.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=16%2C1922245>. Acessado em 12.02.2010.

E, na versão de MÂLE,

*On représent, dit-il, la Vérité toute nue, parce que sa nature est la simplicité... Elle tient le soleil pour signifier qu'elle aime la lumière, qu'elle est elle-même lumière... Elle a le globe du monde sous les pieds pour indiquer qu'elle vaut mieux que toutes les choses de ce monde; c'est pourquoy Ménandre a dit d'elle qu'elle était citoyenne du ciel*²⁴⁹.

Salta aos olhos que, apesar de certas semelhanças nos textos, a fonte utilizada por MÂLE é outra, ainda que ele afirme expressamente que “*ces lignes furent imprimées pour la première fois em 1603, cinq ans après la naissance de Bernin*”²⁵⁰. E a própria comparação entre a estampa contida na edição romana (Fig.357) de 1603, e a indicada (Fig.358) por MÂLE (na verdade pertencente à edição de 1611), demonstra que a sua referência proveio de outro documento que não aquele citado.



Fig. 357 .Cavalier d'Arpino. *Verdade*, 1603²⁵¹.



Fig. 358. Anônimo. *Verdade*, 1611²⁵².

²⁴⁹ Numa tradução livre: “Se representa, disse ele, a verdade nua, porque sua natureza é a simplicidade... Leva o sol para significar que ela ama a luz e que ela mesma é luz... Tem o globo do mundo sob seus pés para indicar que ela é melhor que todas as coisas que existem neste mundo, pois Menandro disse que ela era uma cidadã do céu”. MÂLE, op. cit., p. 385.

²⁵⁰ “Estas linhas foram impressas pela primeira vez em 1603, cinco anos antes do nascimento de Bernini”.

²⁵¹ In <http://bivio.signum.sns.it/bvImageNavigation.php?imgSuffix=127%2C1933721>. Acesso em 12.02.2010.

²⁵² In <http://bivio.signum.sns.it/bvImageNavigation.php?imgSuffix=16%2C1917117>. Acesso em 12.02.2010.

Dois interessantes casos quanto ao emprego de estampas, tirados de livros de emblemas, como modelos para a pintura, são indicados por PUGLISI (2008: p. 106) no que diz respeito à produção de Caravaggio e seus seguidores.

Segundo a estudiosa, de uma estampa (**Fig.359**) de Tomasso Barlacchi (ativo entre 1540-1550), das *Metamorfoses*, de Ovídio, Caravaggio teria tirado o modelo para o seu *Narciso* (**Fig.360**), que seria a gênese de toda uma série de pinturas introspectivas como duas (**Fig.361 e Fig.362**) de Orazio Gentileschi (1563- 1639) e uma (**Fig.363**) de Poussin.



Fig. 359. Barlacchi. *Narciso*. Gravura. Apu in PUGLISI, p. 106.



Fig. 360. Caravaggio. *Narciso*, c. 1598-1599. Ó.s.t., 110 x 92 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.



Fig. 361. Gentileschi. *Davi contemplando a cabeça de Golias*, c. 1610. Ó.s.t., 173 x 142 cm. Galleria Spada, Roma.



Fig. 362. Gentileschi. *Davi contemplando a cabeça de Golias*, c. 1611-1612. Ó.s.cobre, 36,83 x 29,84 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.



Fig. 363. Poussin. *O Reinado de Flora*, 1631.
Ó.s.t., 131 x 181 cm.
Gemäldegalerie, Dresden

PUGLISI destaca ainda a relação entre um emblema (**Fig.364**) gravado por Cornelis Cort, sua referência num desenho (**Fig.365**) de Sofonisba Anguissola (1527-1623) e, posteriormente, numa pintura de Caravaggio (**Fig.366**).



Fig. 364. Cort. *Alegoria do Tato*, séc. XVI.
Gravura, 20,2 x 26,7 cm.
Apud in PUGLISI (2008: 62).



Fig. 365. Anguissola. *Asdrubale picado por um carangueijo*, c. 1554
Desenho, 32,2 x 37,5 cm.
Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.



Fig. 366. Caravaggio. *Garoto mordido por um lagarto*, 1595-1600.
Ó.s.t., 66 x 49.5 cm.
National Gallery, Londres.

Porém, retornando às considerações de MÂLE, faz ele também menção à *Hieroglyphica*²⁵³, de Giovanni Pierio Valeriano (1477-1558) – que é frequentemente citado por RIPA – muitas vezes tratado como Pedro VALERIANO, que procurou identificar diversos hieróglifos gregos, relacionando-os ao conhecimento contido nos lapidários e bestiários medievais, como o *Physiologus*, de Epifânio, porém chegando a resultados um tanto quanto fantasiosos. O que não impediu que fosse constantemente citado e utilizado pela literatura emblemática posterior. E mesmo pelas artes, como verificamos em nossas pesquisas. Pois a

²⁵³ Da qual encontramos um exemplar de uma edição da Basileia, de 1575, no Colégio do Caraça. Trataremos mais oportunamente deste assunto um pouco adiante.

edição *princeps*, florentina, de sua obra é de 1556. E nela consta um hieróglifo relacionado à deusa Diana, que mostra uma figura trífrente, sendo uma das faces de lobo, outra de homem e outra de cavalo (**Fig.367**). É instigante pensar em sua forte semelhança com a *Alegoria do Tempo, governado pela prudência* (**Fig.368**), de Ticiano, pintada cerca de nove anos depois da primeira edição da *Hieroglyphica*. Ou, ainda, com a alegoria do *Conselho* (**Fig.369**), de RIPA, na edição sienesa de 1613, intitulada *Nuova Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'antichita... etc*²⁵⁴.

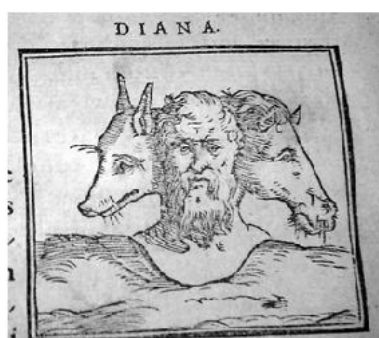


Fig. 367. Anônimo. Diana, 1575. Hieroglyphica.



Fig. 368. Ticiano. *Alegoria do Tempo governado pela Prudência*, c. 1565. Ó.s.t., 76 x 69 cm. National Gallery, Londres.



Fig. 369. Anônimo. *Conselho*, 1613. Apud in RIPA (1996: p.219)

Pois entre as edições de 1593 e de 1613, tanto o texto deste emblema como as imagens apresentadas se alteram. RIPA passa a citar Santo Ambrósio, Aristóteles, Macróbio, Platão, Diógenes Laércio, Demóstenes, VALERIANO, Sêneca e São Bernardo. E o que o homem velho, personificação do *Conselho*, tem na mão, de uma coruja que era, nas edições de 1593, e nas ilustradas, como a de 1603 e a de 1611 (**Fig.370**), passa, a ser na de 1613,

²⁵⁴ Base de RIPA, 2006, por nós utilizada em muitos pontos. Q.v. Bibliografia



Fig. 370. Cavalier d'Arpino. Conselho, 1611²⁵⁵.

[...] três cabeças, seguradas pelo pescoço. Destas, uma será de cão – a que olha para a direita –, outra de lobo – a que olha para a esquerda – e a última, que vai no meio, de leão. [...] As três cabeças [...] são símbolos dos três principais formas dos tempos, o passado, o presente e o futuro, segundo expõe Macróbio em suas Saturnais, liv.I, cap. XX. Pois a cabeça de Leão, que no meio das outras aparece, mostra o tempo presente, que entre o passado e o porvir está situado. A cabeça de Lobo simboliza o tempo passado, por ser este animal de curtíssima memória, qualidade que às coisas passadas se refere. Por fim, a cabeça de Cão significa o tempo por vir, pois o cão, levado pela esperança que tem de receber algo útil, nos festeja e nos acaricia; assim também a esperança é qualidade que olha sempre para as coisas futuras. [...] as ditas três cabeças, de Cão, Leão e Lobo, se tomam de Pierio [VALERIANO], como símbolo da Prudência [...]²⁵⁶.

A estreita ligação entre o discurso e a imagem de RIPA e a pintura de Ticiano fala por si mesma, sem que precisemos recorrer a uma análise iconológica da *Alegoria do Tempo governado pela Prudência* mais pormenorizada. Suas semelhanças são patentes. E acreditamos que seja um ótimo exemplo deste trânsito da estampa para a pintura, e desta, novamente, para a estampa.

Finalmente, cabe dizer algo sobre ALCIATO e seus emblemas. Sua importância também foi sensível. PACHECO o cita, em texto e imagem (**Fig.33** acima), e o seu EMBLEMA VI (**Fig.371**) – *A Falsa Religião* – parece-nos um modelo bem eficiente para a representação da *Prostituta da Babilônia* (**Fig.372**), que se encontra em algumas Bíblias venezianas do século XVIII que encontramos nos acervos do Caraça e do Museu do Livro de Mariana, dos quais trataremos futuramente. Sem falar no caso já citado das várias edições encontradas em fundos portugueses, noticiadas por LEITE DE VASCONCELLOS (1917: pp.

²⁵⁵ <http://bivio.signum.sns.it/bvImageNavigation.php?imgSuffix=16%2C410007>. Acesso em 12.02.2010.

²⁵⁶ RIPA, op.cit., pp. 219-224.

9-10), comprovando sua circulação na antiga metrópole, e no exemplar que foi encomendado pelo livreiro de Vila Rica, em 1747, referido por DINIZ (1959: p. 193).



Fig. 371. Anônimo. *A Falsa Religião*, séx. XVI.
Apud in ALCIATO (1993: p.35).



Fig. 372. Anônimo. *A Prostituta da Babilônia*, 1741.
Gravura. *Bíblia Sacrae...* Veneza: Typographia Balleoniana, 1741. Biblioteca do Caraça, MG.

Em vista disto, passemos às estampas e suas cópias na pintura portuguesa.

2.9 ESTAMPAS E PINTURAS NO PORTUGAL DO SÉCULO XVIII.

Tratamos, logo acima, da influência de uma estampa de Dürer (**Fig.295**) numa pintura do Grão Vasco (**Fig.296**), ocorrida ainda no século XVI. O que poucos sabem, entretanto, é que uma das obras mais conhecidas do artista alemão, copiada por muito tempo em toda a Europa, teve como modelo um desenho português. Falamos do célebre Rinoceronte (**Fig.373**) de Dürer.

O animal, presenteado pelo Sultão de Gujerate ao rei D. Manuel I, de Portugal, chegou a Lisboa no dia 20 de maio de 1515, e causou uma grande comoção por ser o primeiro exemplar a ser visto na Europa desde o fim do Império Romano. A sensação foi imensa e as notícias correram velozmente. Todos ansiavam por ter uma ideia da fera e o único meio para tal, como já vimos, era através das estampas. Dürer percebendo os possíveis lucros auferidos por tal interesse, conseguiu que lhe enviassem de Portugal um desenho do rinoceronte (**Fig.374**).



Fig. 373. Dürer. *O Rinoceronte*, 1515.
Xilogravura, 24,8 x 31,7 cm.
British Museum, Londres²⁵⁷.

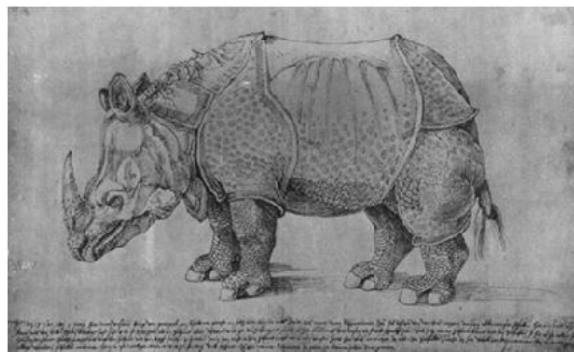


Fig. 374. Desenho enviado de Lisboa para a Alemanha, em 1515, presumivelmente de autor português. (Museu Britânico, Londres)²⁵⁸.

Quanto às cópias feitas a partir da estampa de Dürer, foram incontáveis, e das mais diversas qualidades, populares, eruditas, avulsas ou contidas em livros (Fig.375 a Fig.380).

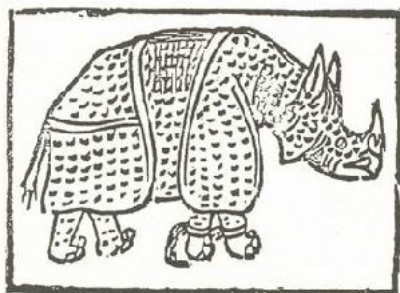


Fig. 375. Anônimo. *O Rinoceronte de Lisboa*, 1515.

Xilogravura reproduzida no panfleto romano

Forma e natura e costumi de lo Rhinoceronte, de Giovanni Giacomo Penni.

La Biblioteca Colombina, Sevilla.

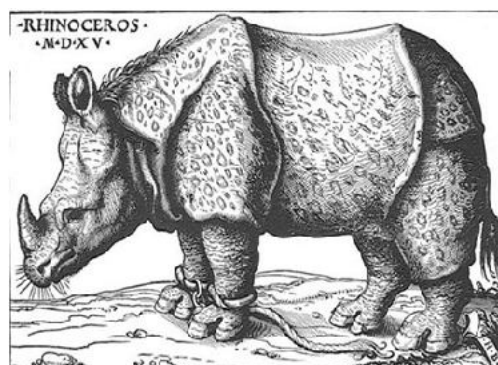


Fig. 376. Burgkmair. *O Rinoceronte*, 1515.
Xilogravura.
Albertina, Viena.

²⁵⁷ O texto que se vê no alto da imagem é uma cópia da legenda que se vê abaixo do desenho.

²⁵⁸ In <http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/e71.html>. Acesso em 11.12.2008.



Fig. 377. Anônimo. *O Rinoceronte*, 1575. Xilogravura reproduzida nas *Oeuvres Complètes*, de Ambroise Paré, 1575



Fig. 378. Emblema de Alessandro de' Medici, a partir do *Dialogo dell'imprese militari et amorosi*, de Paolo Giovio, 1557²⁵⁹.



Fig. 379. Anônimo. *Il gran naso del Rinocerote, dal cui mezo nasce un corno, con la viva effigie d'Angelo Politiano*, 1586. *De humana physiognomonia libri III*, de Giambattista della Porta.



Fig. 380. Anônimo. *Iracundia ex tarditate ferocior*, 1575. *Hieroglyphica*, de Pedro Valeriano²⁶⁰.

²⁵⁹ In <http://desdesign.wordpress.com/desenhar/de-senhar-para-que/>

²⁶⁰ Deste livro, bem como do anterior, existem exemplares no Colégio do Caraça. As imagens aqui apresentadas são fotografias das estampas neles contidas.

Todavia, nosso interesse, aqui, está mais na recepção das estampas em Portugal do que na sua divulgação a partir dali, ao menos numa primeira estampa. E nosso recorte é mais específico: o século XVIII.

É fato, entretanto, que a pintura portuguesa do século XVII muito se aproveitou das estampas como modelos. SOBRAL (1996: p.16; pp. 20-21; p.32) dá o exemplo de seu uso na obra de Josefa de Óbidos (1630-1684), como no *Casamento Místico de Santa Catarina* (1647, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), cujo modelo foi uma estampa de mesmo título, de Cornelis Cort (anterior a 1565 e, por sua vez, uma cópia de uma pintura de Ticiano, da igreja de S. João e S. Paulo de Veneza, hoje desaparecida); no *Martírio de Santa Catarina interrompido pela Providência* (c. 1661, localizado na igreja de Santa Maria de Óbidos), a partir de um pormenor de uma gravura de Hyeronimus Wierix; na *A Virgem e São Jose entregando um colar a Santa Teresa* (1672, Matriz de Cascais), a partir de uma estampa, de mesmo tema, de Adriaen Collaert e Cornelis Galle; dentre outros.

O mesmo vale (SOBRAL, 1996: p.73; p.88) para algumas obras de Bento Coelho da Silveira (1620-1708), como no *Cavaleiro em preces diante da Virgem* (séc. XVII, igreja de Santa Maria, Salzedas), inspirado numa estampa de Francisco Heylan; nos arcazes da sacristia da igreja de São Pedro de Alcântara de Lisboa (último terço do século XVII), copiadas da *Schola Cordis*²⁶¹ (Fig.381 e Fig.382), de Benedictus van Haeften (1588-1648), que inspiraria até azulejos (Fig.383).



Fig. 381. Anônimo.
Schola Cordis, 1635.
In SOBRAL, 1996.



Fig. 382. Coelho.
Praedicantes Christi passionibus gaudete, séc. XVII.
Igreja de S. Pedro de Alcântara, Lisboa.



Fig. 383. Anônimo.
Painel de azulejos, séc. XVIII. Claustro superior, Museu do Azulejo-Convento da Madre de Deus, Lisboa.
In SOBRAL, 1996.

²⁶¹ Do qual encontramos um exemplar, sem folha de rosto, na Biblioteca do Caraça, cujo colofão informa ter sido impresso em 1600. Em *Google livros* encontra-se uma cópia da edição de 1635, cujas estampas são idênticas à edição por nós localizada. Todavia, em ambos os casos, elas diferem da versão apresentada por Sobral: nesta os personagens são todos juvenis; nos casos citados, são infantis.

Como também as miniaturas sobre pergaminho do *Missal Pontifical* (1611-1620), de Estevão Gonçalves Neto (?-1627), todas elas cópias de estampas: para a *Natividade*, *Jesus entre os doutores* e a *Última Ceia*, os modelos foram gravuras de Joahnnes Sadeler I (1550-1600) que, por sua vez, teria seguido, nessas obras, Joan von Achen e Marten de Vos (a este, nas duas últimas); para o *Calvário*, Giulio Bonasone (ativo entre 1531-1575), inspirado em Michelangelo; para a *Ressurreição* (**Fig.384**), afirma SOBRAL (1996: p.140), ao menos três modelos diferentes: uma estampa (**Fig.385**) de Cherubino Alberti (1553-1615), outra (**Fig.386**) de Adriaen Collaert (1560-1618), a partir de Marten de Vos, e ainda uma outra (**Fig.387**) de Giovanni Battista de Cavalieri (1525-1601)²⁶²; para a *Assunção*, uma estampa de Raphael Sadeler II (c. 1561-c. 1632), segundo Mathias Kager; e, para finalizar, mas sem darmos conta de todas elas, para uma miniatura retratando *São Francisco de Assis e o Menino* (**Fig.388**) – que geraria um cópia de pintor anônimo na Igreja de Nossa Senhora da Purificação de Podence (**Fig.389**) – uma estampa (**Fig.390**) de Hieronymus Wierix (c.1553-1620).



Fig. 384. Gonçalves Neto. *Ressurreição*, c. 1611-1620. In SOBRAL, 1996.



Fig. 385. Alberti. *Ressurreição*, c. 1570. In SOBRAL, 1996.

²⁶² Das quais voltaremos a tratar no momento oportuno.



Fig. 386. Collaert. *Ressurreição*, séc. XVII.
In SOBRAL, 1996.



Fig. 387. Cavalieri. *Ressurreição*, séc. XVII.
In SOBRAL, 1996.



Fig. 388. Gonçalves Neto. *Aparição da Virgem com o Menino a São Francisco*. Missal Pontifical, Fac-símile Cromolitográfico.



Fig. 389. Anônimo. *Aparição da Virgem com o Menino a São Francisco*, séc. XVIII. Igreja da Nossa Senhora da Purificação de Podence²⁶³.



Fig. 390. Wierix. *São Francisco de Assis com o Menino*, gravura de buril.
In SOBRAL, 1996.

A situação da cópia de estampas, rumando para o século XVIII, permanece ainda forte. André Gonçalves (1686-1762), de grande produção no período, foi considerado, já por seus conterrâneos, como muito dependente de estampas:

²⁶³ In <http://www.terrasquentes.com.pt/content.aspx?id=84>. Acesso em 12.02.2010.

O Senhor André Gonçalves pinta com alguma felicidade, porém poem pouco de sua casa, e os seus painéis podem-se quasi todos chamar excellentes copias de bons originaes. [...] Ama a sua arte, tem bom gosto, e hum conhecimento perfeito dos grandes pintores, a qual adquirio na vasta collecção, que tem das melhores estampas, e copias dos mestres mais insignes. Sabe a fundo sua arte, e se ao genio, que tem, tivesse tido lugar de ver os originaes, seria hum homem grande na execução, assim como na realidade o he no conhecimento²⁶⁴.

Uma opinião, aliás, que perdurou no tempo, como revela Cyrillo em dois momentos:

[...] André Gonçalves: Este pintor teve hum talento m^o raro, como se pode ver nos painéis q' pintou p.^a a Sacristia da Madre de D.s, Paulistas, Trinas de Mocambo, S. Bento, Carmo, Minino D.s, Collegio dos Nobres, Pena e mt.os outros lugares: Copiou no seu principio bastantes quadros Flamengos da collecção do Marq.z de Alorna com q' adquirio hum colorido bello e engraçado: o q. junto com as liçoens de seu mestre D. Julio Cesar, e com uma boa collecção de estampas de Morattii, q' encaminharão a hum estilo brando e mt.^o agradável, e foi motivo p.^a q' elle mudasse totalmente o estilo da Eschola Portugueza [...]²⁶⁵.

[...] Foi Discipulo de D. Julio Cesar de Feme, bom Pintor Genovez, que viveu em Lisboa [...]. O Discipulo não seguiu a sua maneira, adoptando outra mais branda, e mais agradável, que imitava no colorido a de Conca, e Massucci, e nas roupas a de Marata, de cujas estampas, de que tinha grande copia se servio muito na composição dos seus painéis, muitos dos quaes se queimarão nas Igrejas pelo terremoto²⁶⁶.

Como, também, Joaquim Machado de Castro, em 1810:

De André Gonçalves com Manoel Dias, póde fazer-se hum imparcial parallelo: se aquelle soube muito bem aproveitar-se das estampas, este não foi menos habil em desfrutar os gessos²⁶⁷.

E, ainda, Almeida Garrett:

[...] André Gonsalves, [...]. Foi correcto no desenho e bom no colorido; mas o seu merecimento principal é de copista²⁶⁸.

²⁶⁴ Miguel Tibério Pedagache. "Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa", 1755. Apud in MACHADO (1995: p. 35).

²⁶⁵ Cyrillo Volkmar Machado, "Catalogo dos Pintores Portuguezes mais conhecidos", 1803. Apud in MACHADO (1995: p. 37-38).

²⁶⁶ Cyrillo Volkmar Machado. Collecção de Memorias relativas às vidas dos pintores, esculptores, architetos e gravadores portuguezes, 1823. Apud in MACHADO (1995: pp. 39-39).

²⁶⁷ Joaquim Machado de Castro. Descrição Analytica da Execução da Estátua Equiestre... In MACHADO (1995: p. 40).

²⁶⁸ Almeida Garrett. "Ensaio sobre a História da Pintura". In MACHADO (1995: p.41).

E, realmente, é possível notar uma grande familiaridade entre a sua Assunção (**Fig.391**) e um desenho de Carlo Maratta (**Fig.392**) versando sobre o mesmo tema. Imaginemos, então, diante da gravura, caso a encontrássemos.



Fig. 391. Gonçaves. *Assunção de Nossa Senhora*, c. 1730. Ó.s.t., 328,5 x 224 cm. Palácio Nacional de Mafra, Mafra, Portugal



Fig. 392. Maratta. *Assunção*, séc. XVII. Desenho, 24,5 x 17,5 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.

Mas o fato é que André Gonçaves era um artista conhecido até mesmo no Brasil, desde, pelo menos, cerca de 1730, como comprovam as duas pinturas – a ele atribuídas por alguns especialistas (MACHADO, 1995, p. 236, dentre outros) – que se encontram na igreja matriz de S. João d’El-Rei, MG, e que retratam uma *Santa Ceia* e o *Lava-pés*. E também, traço interessante que se nota na fortuna crítica a seu respeito, é que era um pintor atualizado com o gosto do seu tempo e de seus comitentes.

Neste ponto, pedimos aqui desculpas por saltarmos um pouco no tempo, omitindo boa parte dos artistas gravadores franceses contratados por D. João V, bem como os vários pintores, escultores e arquitetos atraídos por aquele monarca para a construção do Palácio Mosteiro de Mafra e que tanto influenciaram as artes portuguesas do período.

Da mesma maneira, não trataremos da excelente coleção de estampas formada por aquele rei, com o auxílio de Jean Mariette (1634-1716) e seu filho, Pierre-Jean Mariette (1694-1774), coleção a qual, encadernada, totalizou mais de cem volumes. Pois deles só salvaram-se dois, o resto perecendo no Terremoto. E aqui fazemos coro às especulações, justamente lamuriasas de MACHADO (1995: p. 77):

[...] Não será talvez especular demasiado imaginar que enorme influência tais volumes poderiam ter tido, caso tivessem sido facultados a um meio artístico que tivesse podido beneficiar deles.

E tal salto também nos parece justificado na medida em que Ernesto SOARES (1933: p. 135; 1971: pp. 20-21) sugere que os gravadores estrangeiros levavam uma vida artística completamente independente da dos nacionais. Ou seja, os dois primeiros grupos de gravadores franceses – atuantes entre 1720 e 1755, e que contava com artistas como Pierre e Charles Rochefort (**Fig.393** e **Fig.394**), Guilherme Francisco Lourenço Debrie (**Fig.395** e **Fig.396**), Michel Le Bouteaux (**Fig.397**), Gabriel Rousseau (**Fig.398**), François Harrewyn²⁶⁹ (**Fig.399** e **Fig.400**) e, acreditamos que também se tratasse do caso, Quillard²⁷⁰ (**Fig.400**) – pouco teriam acrescentado para as artes no período, apesar de sua grande produção.



Fig. 393. P. de Rochefort & Vieira Lusitano.
Alegoria à Academia Real da História, 1735. [F. V. Lusitanus invenit et f. ; acabado ao buril por P. de Rochefort, 1735]. Água-forte e buril, sanguínea, 27 x1 9,5 cm (matriz).
Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/13219/1/>



Fig. 394. C. de Rochefort.
Alegoria a D. João V, 1732.
Água-forte, 27,8x32,1 cm (matriz).
Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/11967/1/>

²⁶⁹ Algumas estampas de François Harrewyn, pelo menos, chegaram a ser conhecidas em Vila Rica, visto que ele ilustrou uma edição (1694) de *Le Bourgeois Gentil-homme*, de Molière, do qual localizamos um exemplar na biblioteca da Casa do Pilar/Museu da Inconfidência, título este que se encontra, por exemplo, nos bens sequestrados ao Coronel José de Resende Costa, *Autos da Devassa*, vol. 6., p. 428.

²⁷⁰ Pierre Antoine Quillard tem seu papel, na história das artes portuguesas, mais enfatizado enquanto pintor. Todavia, foi também gravador e desenhou para várias gravuras de François Harrewyn (SOARES: 1971, p. 496).



Fig. 395. G.F.L. Debrie. *D. João V, Rei de Portugal*, 1724. [G. F. L. Debrie... inv. et sculp.. - Ulissipone : Typis Francisco da Sylva, 1742]. Água-forte, 22,3 x 18 cm (matriz). Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/13353/2/>



Fig. 396. G.F.L. Debrie. Mausoléu de D. João V, 1751. [G. F. L. Debrie sculp., 1751]. Água-forte, 40,5x18,6 cm (folha). Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/4248>

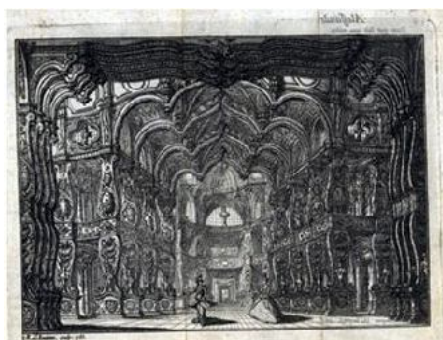


Fig. 397. Le Bouteux. *Alessandro nell'Indie*, 1755. [atto secondo, scena XI-scena XV, appartamenti nella Reggia di Cleofide... M. Le Bouteux sculp. 1755. Lisboa : Nella regia stamperia Sylviana, e dell'Accademia Reale, 1755]²⁷¹. Água-forte, 17,5 x 22,5 cm (matriz). Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/13809/1/>



Fig. 398. Rousseau & Vieira Lusitano. *Legitime certantibus*, 1734. [Fran Vieira invenit ; Rousseau sculp. 1734]. Butil, 9 x 15 cm folha. Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/12923/2/>

²⁷¹ Gravura baseada no cenário desenhado por Carlo Sicinio Galli Bibbiena di Bologna (cf. libreto editado em Lisboa, 1755, p. [6]) para a ópera "Alessandro nell'Indie", de David Perez (música) e Pietro Metastasio (texto). Título e complemento de título retirados do mesmo libreto. Gravura publicada em extratexto da edição do libreto, a propósito do festejo do aniversário da rainha Mariana Vitória, relativa à produção desta ópera em Lisboa (1755), que então inaugurou a Real Casa da Ópera junto do Paço da Ribeira, vulgo "Teatro da Ópera do Tejo". In <http://purl.pt/13809/1/>. Acesso em 13.02.2010.



Fig. 399. F. Harrewyn. *Erunt duo in carne unâ Gen 24*²⁷², 1729. [Francis Harrewyn 1729].
Água-forte, 35 x 21,2 cm (matriz).
Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/6883/1/>



Fig. 400. Quillard & F. Harrewyn. *Júpiter no Capitólio*, 1728. [Ant. Quillard.... - Ulyssipone imp. 1728 : T. Andreas Harrewin impress. Regis]
Butil e água-forte, 30x24,5 cm (matriz).
Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/5927/1/>

Pois, segundo aquele autor, os grupos mais influentes quanto à produção de estampas seriam dois, nacionais: um atuante entre 1720 e 1750, do qual fazia parte Vieira Lusitano²⁷³ (1699-1783) (**Fig.401**, além das já citadas); e um outro, de suposta influência italiana, que, a partir de 1768, com a fundação da *Typographia Regia*, e com a criação da primeira aula de gravura por fim regulamentada, teria como maior nome e vulto Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) (**Fig.402**).

²⁷² Trata-se de um retrato alegórico de D^a. Maria Bárbara, Infanta de Portugal e D^a. Mariana Vitória, Rainha de Portugal.

²⁷³ Vieira Lusitano é considerado o grande nome da pintura portuguesa do século XVIII, de pois, cronologicamente, de Quillard e André Gonçalves. Quanto à qualidade de sua obra, estaria entre ambos.



Fig. 401. Vieira Lusitano. *As três Parcas*, c. 1721-1728. [Vieira Lusitano invento e fez].

Água-forte, 34,5 cm de diâmetro (enquadrada em retângulo de 37,2 x 36,4 cm, com letra).

Biblioteca Nacional, Lisboa.

<http://purl.pt/7077/1/>



Fig.402. Carneiro da Silva. *Alegoria à expulsão do exército francês de Portugal*, 1809.

[J.m Carneiro da Silva inv., 1809].

Desenho, 15,6 x 17,7 cm..

Biblioteca Nacional, Lisboa.

<http://purl.pt/13951/2/>

Carneiro da Silva deixou um bom número de discípulos²⁷⁴, como Eleutério Manuel de Barros (**Fig.403**), Gaspar Fróis Machado, (**Fig.404**), Manuel da Silva Godinho (**Fig.405**) Eduardo José de Figueiredo e Gregório Francisco de Queirós (**Fig.406**), segundo SOARES (1933: p. 12) e ainda António Sisenando, Ventura da Silva, Joaquim José Ramalho, José Galdino de Matos e Nicolau José Baptista Cordeiro (**Fig.407**), segundo RACZYNSKI (1847: p. 40). No caso de Queirós, todavia, há quem o considere mais próximo de Francesco Bartolozzi (1725-1815), como veremos.

Porém, com a saída de Carneiro da Silva das aulas de gravura, em 1786, foi como se tudo voltasse à estaca zero.

²⁷⁴ Trataremos de Joaquim Carneiro da Silva, de sua formação e produção, bem como de seus discípulos, com mais vagar, na Conclusão do presente trabalho.



Fig. 403. E.M. de Barros. *Ad monumentum aeternum divi Iosepho I...*, 1775. [I. C. Silva inv. ; Barros sculp.. Lisboa : na Regia Officina, 1775].
Butil, 24 x 16,2 cm (matriz).
Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/4979/1/>



Fig.404. G.F. Machado. *Iosepho I Avgsto, Pio, Felici, Patri Patriae...*, c. 1780-1790.
[G. Machadius incidit].
Água-forte, 25,6x18 cm (folha).
Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/1120/1/>



Fig. 405. M. da S. Godinho. *Alegoria à morte do Príncipe D. José*, 1790. [Joaõ Thomas da Fon. c^a inv.; God.^o sc. Lisboa: na Regia Officina Typ, 1790]. 1 Butil, 18 x 11 cm.
Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/12903/2/>



Fig. 406. Queirós. *Nossa Senhora de Jesus*, c. 1816.
[Queiroz fez. Lisboa].
Butil, 30x22 cm (folha).
Biblioteca Nacional, Lisboa.
<http://purl.pt/12982/1/>



Fig. 407. N.J.B. Cordeiro. *São Carlos Borromeu*, sécs. XVIII-XIX.
[Pastoralis Sollicitudo Claretorum Reddit/
Gloriosum Reddidit/
VERA EFFIGIES SANCTI CAROLI BORROMOEI].
Butil.
Casa de Sarmiento,
Porto²⁷⁵.

²⁷⁵ In <http://www.csarmiento.uminho.pt/nda/262.asp?offset=420>. Acesso em 14.03.2010.

Um novo sopro foi insuflado pela criação da Casa Literária do Arco do Cego (também conhecida como Tipografia do Arco do Cego, Tipografia Calcográfica e Literária do Arco do Cego, e finalmente Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego), em 1799. A história desta casa editorial vincula-se ao Brasil por ao menos três motivos.

Em primeiro lugar, seu objetivo era publicar livros científicos (originais ou traduzidos), que tratassem de assuntos brasileiros (fauna, flora, etc.), que fariam conhecer em Portugal variados aspectos da realidade de sua colônia e, ao mesmo tempo, que educassem os colonos quanto a técnicas de cultivo, produção, extração, etc.

Em segundo lugar, porque seu primeiro diretor foi o estudioso das ciências naturais Frei José Mariano da Conceição Veloso (1741-1811), natural de Vila Rica, que se fez rodear de alguns intelectuais brasileiros, dentre eles Hipólito José da Costa (1774-1823), futuro jornalista e editor do *Correio Braziliense* (1808-1822).

E, em terceiro lugar, porque, como vimos, nela também trabalhou o Pe. Viegas, precursor da gravura no Brasil.

Apesar de sua efêmera duração (encerrou suas atividades em 1802), aquela instituição contou com cerca de sessenta funcionários regulares – dentre eles o poeta Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1805), como associado literário (revisor e tradutor). E, entre os artistas responsáveis pelas gravuras, os seguintes:

[...] Calcografia - Gravadores: Gravadores figuristas: 1º. **Romão Elói de Almeida** [g.n.]; 2º. Raimundo Joaquim da Costa; 3º. **Domingos José da Silva** [g.n.]; 4º. José Joaquim Marques. Candidatos: 1º. Gregório José dos Santos; 2º. Antônio José Correia; 3º. Constantino José; 4º. Romão José Abrantes. Gravadores arquitetos: 1º. Paulo dos Santos Ferreira Souto. Candidatos: 1º. Antônio Maria de Oliveira; 2º. João José Jorge. Gravadores de Paisagens e Ornatos: 1º. Luís Rodrigues Viana, figurista; 2º. Nicolau José Correia [seria Nicolau José Baptista Cordeiro?]. – 3º. Diogo Jorge Rebelo; 4º. Vitoriano da Silva; 5º. **Francisco Tomás de Almeida** [g.n.]; 6º. **Teodoro Antônio de Lima** [g.n.]²⁷⁶; 7º. Bernardino de Sena; 8º. Joaquim Inácio Ferreira de Sousa; 9º. Inácio José Maria de Figueiredo; 10º. João Tibúrcio da Rosa. Desenhadores: José de Almeida Furtado, Diretor de Desenho. Iluminadores: 1º. Norberto José Ribeiro; 2º. Antônio José Quinto; 3º. Domingos Emeuriano da Costa. (CUNHA, 1976: p. 10).

Por este motivo, além da necessidade de se formar um corpo de gravadores para a Imprensa Régia, reformada, foi contratado o florentino Bartolozzi, que havia anos vivia em Londres e que, de fato, era um artista consagrado e, publicamente, mais conhecido. Veio

²⁷⁶ Trataremos destes artistas nas próximas páginas.

ele ser o responsável pelas novas aulas de gravura, trazendo consigo Gregório Francisco Queirós, um antigo aluno de Carneiro da Silva.

Os discípulos de Bartolozzi, segundo SOARES (1930, pp. 46-80), foram António Maria de Oliveira Monteiro, Domingos José da Silva (**Fig.408**), Francisco Tomás de Almeida (1778-1866) (**Fig.409**), João Vicente Priaz (1785-c.1839) (**Fig.410**), José Maria de Barros (fl. c. 1800) (**Fig.411**), Teodoro António de Lima e Romão Elói de Almeida (c.1798-c.1823) (**Fig.412**). A esta lista, RACZYNSKI (1847: p. 25) acrescenta ainda os nomes de Francisco António da Silva, e omite, ou ignora, os de José Maria de Barros e Romão Elói de Almeida²⁷⁷. Por outro lado, como vimos pela relação da Oficina do Arco do Cego, alguns destes discípulos já tinham passado por outros mestres...



Fig. 408. D.J. da Silva. *SENHOR JESUS DA BOA SENTENÇA, / Que se venera no Claustro da Baz.^a de St.^a Maria Mayor de Lx.^a, 1817. [J. C. Silva delin. _ Em 1817 D. J. Silva Sculp.]. Talho-doce, 27, 8 x 17,4 cm. Casa de Samento, Porto²⁷⁸.*



Fig. 409. F.T. de Almeida. *O Serenissimo Senhor D. Pedro de Alcantara, Principe da Beira, 1813. [D. Pellegrini pinxt. ; F. de Almeida sculp. ; F. Bartolozzi corr.]. Água-forte pontado, 27 x20,5 cm. (matriz) Biblioteca Nacional, Lisboa. <http://purl.pt/4203>*

²⁷⁷ Outro aspecto interessante é o espaço dado a Bartolozzi em seu *Dictionnaire*: meras quatorze linhas, enquanto Joaquim Carneiro da Silva mereceu noventa e cinco, fora as notas – mais de duas páginas no total – e Gregório Francisco de Queirós, trinta. Sinais de certa perda do prestígio de Bartolozzi entre os românticos, ou a opinião do autor quanto à importância daquele nas artes portuguesas? É algo a se indagar.

²⁷⁸ In <http://www.csarmiento.uminho.pt/docs/sms/exposicoes/BartolozziCatalogo.pdf>



Fig. 410. J.V. Priaz. *Conte Balbo, Ministro di Stato, Presidente della Reale Accademia delle Scienze*, 1821. [G. Spalla modelló ; G. V. Priaz dis ed inc. in Torino, 1821].

Buril e água-forte, 32,8 x 22,4 cm.

Biblioteca Nacional, Lisboa.

<http://purl.pt/6871/1/>



Fig. 411. J.M. de Barros. *Fr. Manoel Pinto da Fonseca*, c. 1800. [LXVIII. Gr. M.e da S.O.J. / Barros discipulo de Aguilar, gravou²⁷⁹].

Buril e água-forte, 13,7 x 10,2 cm

(oval exterior).

Biblioteca

Nacional, Lisboa.

<http://purl.pt/13378/1/>



Fig. 412. R.E. de Almeida & D. Sequeira. *A serva de D. s Maria do Lado, vio em espirito dois anjos levarem ao céu...*, 1800. [D. A. de Siq. r^a inv. et delin. ; R. E. de Almd^a sculp. em 1800].

Água-forte e ponteados, 33 x 22,8 cm (matriz).

Biblioteca Nacional, Lisboa.

<http://purl.pt/7077>

A produção de Bartolozzi foi vasta²⁸⁰ e, ele mesmo, um artista célebre em seu tempo. SOARES (1930: p.,19) acrescenta que, no Portugal dos anos 1930, “as estampas assinadas por Bartolozzi, de há muito, que no nosso mercado são procuradas e disputadas, atingindo elevados e por vezes injustificados preços; é ainda o resultado da fama que o trouxe a Portugal”. E atualmente, ainda que conte com muitos admiradores, e que sua relevância na história da arte portuguesa continue inatacável, as qualidades de sua própria produção vem sendo revistas. Longe da imagem de um criador, como Joaquim Carneiro da Silva o foi, vem sendo destacado o seu papel de *divulgador*, ou “gravador de tradução”: aquele “género de artistas que se dedicaram a interpretar a obra de outrem. [...] De facto, a sua atividade insere-se ainda na secular tradição da estampa *d’après* que, antes de surgir no horizonte a câmara escura, foi o meio pelo qual conhecedores, historiadores e amadores de arte se aproximaram das artes figurativas” (JATTA: 1996, p. 11).

Dentre a grande produção de Bartolozzi, destacam-se uma série de cópias de Hans Holbein, o Moço (1497-1543) (**Fig.413** e **Fig.414**), bem como de artistas

²⁷⁹ É curioso constatar que, de próprio punho, Barros considera-se discípulo, na verdade, de Manuel Marques de Aguilar (1767-1816).

²⁸⁰ Em vários dos acervos virtuais que pesquisamos (Blanton Museum, Fine Arts Museum of San Francisco, Albertina, Museu Britânico, dentre outros), encontramos inúmeras obras suas.

contemporâneos, sobretudo ingleses (**Fig.415** e **Fig.416**). E, também, muito colaborou com Giovanni Battista Cipriani (1727-1785), pintor e gravador radicado em Londres, de quem foi amigo e para o qual Bartolozzi gravou muitos desenhos (**Fig.417** e **Fig.418**).



Fig. 413. Holbein. *Retrato de William Warham, Arcebispo da Cantuária*, 1527.
Ó.s.m., 82 x 67 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig. 414. Bartolozzi. *Arcebispo Warham, 12 de setembro, 1795*.
Gravura, 33,5 x 30 cm.
The Art Institute of Chicago, Chicago.



Fig. 415. Gainsborough. *Autorretrato*, 1787.
Ó.s.t., 73,5 x 58,5 cm.
Royal Academy of Arts, Londres.



Fig. 416. Bartolozzi. *Autorretrato de Thomas Gainsborough*, 1798.
Gravura, 18,7 X 15,8 cm.
Royal Academy of Arts, Londres.



Fig. 417. Cipriani & Bartolozzi. *A Inocência ensinada pelo Amor e pela Amizade*, 1784.
[I.B. Cipriani Deli.[†] – F. Bartolozzi Sculp.[†]]
Gravura, 9,4 x 12,8 cm.
Royal Academy of Arts, Londres.



Fig. 418. Cipriani & Bartolozzi. *As Graças coroando o busto de Rafael*, 1788.
[I.B. Cipriani Deli.[†] – F. Bartolozzi Sculp.[†]]
Gravura, 9,8 x 12,2 cm..
Royal Academy of Arts, Londres.

Seu trabalho na Imprensa Régia levou-o também a copiar quase toda a série de estampas contidas no Missal²⁸¹ daquela casa, obras da escola de Joaquim da Silva Carneiro, uma delas (**Fig.419**) copiada de uma pintura de Sebastiano Conca (**Fig.22**, acima).

E encontramos pelo menos um caso de um desenho de Bartolozzi (**Fig.420**) servindo de modelo para uma pintura portuguesa (**Fig.421**) do século XVIII.



Fig. 419. Francesco Bartolozzi. *Natividade*, 1810.
[Seb. Conca pinxit. - F. Bartolozzi sculp. em Lisboa em 1810, tendo de idade 84 anos.].
Butil e água-forte, 24,3 x 167 cm.
Casa de Sarmento, Minho.



Fig. 420. Francesco Bartolozzi. *Perseu libertando Andrômeda*, início do séc. XIX.
Desenho, 19,6 x 16 cm.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Fig. 421. Anônimo português. *Perseu libertando Andrômeda*, início do séc. XIX.
Ó.s.m., 49,5 x 36,5 cm.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

²⁸¹ Tratare mos dele no próximo capítulo.

Este era, portanto, o quadro da gravura em Portugal no século XVIII e princípios do XIX.

Quanto a outros possíveis modelos utilizados no Brasil, Myriam Andrade Ribeiro de OLIVEIRA (2003: pp. 94-97) considera os irmãos Klauber (*Geb Brüder Klauber*) – Joseph Sebastian (1710–1768) e Johann Baptist (1712–c.1787) – como grandes fornecedores de gravuras, que teriam sido copiadas por artistas portugueses e brasileiros.

De fato, a obra destes irmãos de Augsburg, Baviera, foi grande e variada, incluindo tanto vistas de cidades e estampas arquitetônicas, como, principalmente, imagens de santos, produzidas em escala quase industrial, além de uma Bíblia²⁸² com cem gravuras (*Biblische Geschichten des Alten und Neuen Testaments*, Augsburg, 1748)²⁸³, setenta e quatro delas retratando cenas do *Antigo Testamento* e, as 26 restantes, do *Novo*.

São estampas muito interessantes, que consistem em painéis oblongos, nos quais são apresentadas várias cenas bíblicas ao mesmo tempo, seguindo ainda os conceitos de sincronicidade e *horror vacui* tão caros ao Barroco. Mas na sua feição, carregam já fortíssimos traços do Rococó, pela sinuosidade das formas e abundância de rocalhas, as quais separam as cenas umas das outras.

Veja-se, por exemplo, para a sincronicidade, a estampa 85, que trata do *Triunfo de Cristo* (**Fig.422**) e, para as rocalhas e sua habilidade no tratamento de paisagens (no caso, Roma), a estampa 96, relativa à *Carta de São Pedro aos apóstolos* (**Fig.423**). E à vista de alguns pormenores, como o da *Ressurreição do Senhor* (**Fig.424**), podemos encontrar grande semelhança quanto ao que era produzido sobre o tema no período, como mais tarde veremos.

²⁸² Da qual não encontramos um exemplar sequer nos arquivos pesquisados.

²⁸³ As estampas aqui reproduzidas encontram-se, em <http://www.lafraquabuap.mx:8180/xml-dist/visualizar.jsp?uri=xmldb:exist://localhost:8180/exist/xmlrpc&collection=db/xmlibris/BUAP/Lafraqua/Fondo%20Antigo/Historiae%20Biblicae%20Veteris%20et%20Novi%20Testamenti>. Acessado em 13.01.2010.



Fig.422. Irmãos Klauber. *Carta de São Pedro aos apóstolos*, 1748. Q.v.. nota 61.

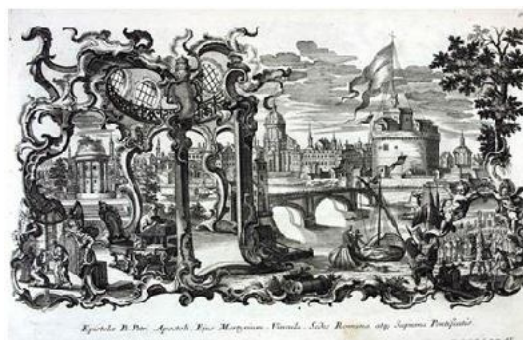


Fig.423. Irmãos Klauber, *Triunfo de Cristo*, 1748. Q.v. nota 61.



Fig.424. Irmãos Klauber. *Ressurreição do Senhor*, 1748. Pormenor da Fig.414.

Infelizmente, no curso de nossas pesquisas, não encontramos quaisquer exemplares nos acervos físicos consultados que comprovassem tal relação, justamente porque não encontramos uma estampa sequer dos irmãos Klauber em qualquer um deles.

Por outro lado, não descartamos sua possível influência – ainda não verificada e motivo suficiente para uma pesquisa futura – através de uma série de estampas que ilustravam a Lítania Lauretana, a Ladainha de Nossa Senhora. Algumas de suas imagens pareceram-nos bastante familiares, em seu aspecto geral, a vários e dispersos elementos da pintura sacra mineira. Pois não há como se defrontar com as invocações de Maria enquanto Torre de Marfim (*Turrís Eburnea*) (Fig.425) ou como Rainha dos Anjos (*Regina Angelorum*) (Fig.426) e julgá-las dissociadas do espírito que se encontra na decoração das igrejas de Minas Gerais.



Fig. 425. Irmãos Klauber.
*Turris Eburnea*²⁸⁴.



Fig. 426. Irmãos Klauber.
*Regina Angelorum*²⁸⁵.

Entretanto, a circulação das estampas daqueles irmãos, e sua influência entre as cópias realizadas no período, podem ser inferidas, noutros lugares, pelo emprego de uma de suas gravuras (**Fig.427**) na pintura mexicana (**Fig.428**).



Fig. 427. Irmãos Klauber.
Bento XIV reconhecendo Nossa Senhora de Guadalupe como Padroeira da Nova Espanha, 1754.

Gravura.
Museo de la basílica de Guadalupe, Cidade do México.



Fig. 428. Sebastián Salcedo. *Virgem de Guadalupe*, 1779.
Ó.s.c., 71,12 x 45,72 cm.
Denver Art Museum, Denver, Colorado.

Depois destas considerações, passemos, então, à análise dos arquivos pesquisados em Ouro Preto.

²⁸⁴ <http://campus.udayton.edu/mary/prayers/turrisburnea.html>. Acessado em 13.01.2010.

²⁸⁵ In <http://campus.udayton.edu/mary/prayers/reginaangelorum.html>. Acessado em 13.01.2010.

3 OS LIVROS E ESTAMPAS DE OURO PRETO

Nossa pesquisa quanto aos livros e gravuras avulsas existentes na cidade de Ouro Preto, MG, teve seu início em um levantamento do acervo dos arquivos das paróquias de N. S^a do Pilar, N. S^a da Conceição de Antônio Dias e S. Ifigênia do Alto da Cruz, bem como o da Casa do Pilar/Biblioteca do Museu da Inconfidência.

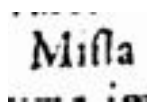
Dentre as inúmeras fontes consultadas, procuramos privilegiar aqueles livros que acreditávamos conter estampas, fossem elas de natureza sacra ou profana. Como a razão de nossa dissertação de mestrado é o estudo da pintura de temática religiosa em Minas Gerais e o aproveitamento, por parte da mesma, de modelos disponíveis em livros e gravuras avulsas, centralizamos nossas pesquisas, portanto, naquelas obras que possuem um acervo maior de cenas estampadas: os missais.

A relação dos missais encontrados em Ouro Preto, salvo por duas exceções, foi abaixo agrupada segundo a transcrição do Inventário Analítico do Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (IAAEPNSPOP) e do Inventário Analítico do Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias (IAAEPNSCAD).

Visando a um maior rigor quanto ao método, foram grafadas as palavras, independentemente de sua correção, conforme constam dos citados inventários e, na medida do possível, apontadas suas inexatidões, como, por exemplo, nos casos em que uma antiga forma tipográfica do “s” minúsculo foi tomada como um “f”:

Missa

Palavra



Forma tipográfica antiga

Miffa

Interpretação

Para uma maior compreensão dos dados inventariados, julgamos por bem proceder a uma segunda apresentação dos mesmos, que priorizasse os dados essenciais de cada exemplar, o fundo em que se encontra e o ano de sua publicação (Q.v. **ANEXO I: TABELA A**).

Por julgarmos, também, ser conveniente uma explicitação das casas editoriais responsáveis pelos referidos exemplares, agrupamos mais sucintamente estas informações numa outra seleção (Q.v. **ANEXO - TABELA B**).

E, por fim, restringimos os dados consoantes às casas tipográficas, locais de publicação, números de exemplares encontrados e de edições e anos em que foram impressos (Q.v. ANEXO -TABELA C).

Quanto à data das edições dos livros que estabelecemos como guia de um recorte temporal, primeiramente imaginamos inventariar todas as publicações encontradas que não excedessem a data de 1830, ano da morte de Manuel da Costa Ataíde. Todavia, em virtude de recentes descobertas por nós realizadas, decidimos ampliar o arco temporal até a década de 1860. Esta diretiva se deve a dois motivos.

Em primeiro lugar, localizamos uma pintura, de data e autor desconhecidos, decorando o nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG, que claramente tomou por modelo a folha de rosto de um Missal de 1781. Como, no entanto, é sabido, Manuel da Costa Ataíde trabalhara na pintura daquela igreja, no forro da nave, nas primeiras décadas do século XIX, julgamos que a decoração do referido nártex tenha sido obra de um seu discípulo ou membro de sua oficina. Pois era comum que, na ausência ou morte de um artista reputado que trabalhara nalgum templo, fosse para este contratado um seu aluno ou “herdeiro”, o qual conhecia o estilo do mestre e as suas fontes: no caso, o Missal de 1782 ou uma de suas edições mais recentes.

Em segundo lugar, descobrimos na Capela de São Caetano, de Monsenhor Horta, distrito de Mariana, MG, um missal publicado em 1860 que reproduz a mesma estampa da folha de rosto dos referidos missais. O que demonstra a permanência daquela imagem no tempo e a sua divulgação espacial, quem sabe ainda como modelo para outras pinturas. Daí entendemos ser melhor dilatarmos o nosso espectro temporal de pesquisa.

Feitas estas considerações preliminares, passemos aos missais.

3.1 OS MISSAIS

Para uma melhor apreensão dos volumes consultados e suas estampas, consideramos dividir os missais em séries cronológicas agrupadas conforme a casa tipográfica de onde provêm. E como o exemplar mais antigo é oriundo da *Typographia Plantiniana*, de Antuérpia, iniciaremos, portanto, por esta coleção.

É preciso frisar, já de antemão, que somente os missais daquelas séries que intitulamos *Série Balleoniana* e *Série Typographia Régia* contêm rubricas sotopostas às estampas, que serão elucidadas ao fim de cada seção. No que diz respeito à *Série Plantiniana*,

pudemos identificar ao menos dois artistas relacionados às estampas, e dos mesmos trataremos mais adiante.

Ao fim de cada série, procederemos a uma comparação entre as estampas, apresentando suas continuidades ou substituições.

3.1.1 Série Plantiniana

3.1.1.1 Missal de 1703 (Fig.429 a Fig.440).



Fig.429. Folha de rosto.



Fig.430. Anunciação.



Fig.431. Natividade, p.20.



Fig.432. Epifania, p.42.



Fig.433. *Agonia*, p. 288.



Fig.434. *Ressurreição*, p. 302.



Fig.435. *Ascensão*, p. 326.



Fig.436. *Pentecostes*, p. 338.



Fig.437. *Ceia dos Apóstolos*, p. 356.



Fig.438. *Assunção*, p. 556.



Fig.439. *Comunhão dos Santos*, p.614.



Fig.440. Pormenor da folha de rosto da missa de S. Francisco de Assis ao fim do volume.

3.1.1.2 Missal de 1716 (Fig.441 a Fig.453).



Fig.441. Folha de rosto.



Fig.442. *Anunciação*.



Fig.443. *Natividade*, p. 20.



Fig.444. *Epifania*, p. 42.



Fig.445. *Agonia*, p. 288.



Fig.446. *Ressurreição*, p. 302.



Fig.447. *Ascensão*, p. 326.



Fig.448. *Pentecostes*, p. 338.



Fig.449. *Ceia*, p. 356.



Fig.450. *Assunção*, p. 556.



Fig.451. *Comunhão dos santos*, p. 614.



Fig.452. Folha de rosto da Missa dos santos espanhóis.



Fig. 453. Pormenor da folha de rosto da missa dos santos espanhóis (S. Tiago)

3.1.1.3. Missal de 1724 (Fig.454 a Fig.468).



Fig.454. Folha de rosto.



Fig.455. Pormenor da folha de rosto.



Fig.456. *Anunciação.*



Fig.457. *Natividade, p. 20.*



Fig.458. *Epifania, p. 42.*



Fig.459. *Agonia, p. 288.*



Fig.460. *Ressurreição, p. 302.*



Fig.461. *Ascensão, p. 326.*



Fig.468. Pequeno missal português encartado ao fim do volume e de data posterior (1749).

3.1.1.4. Missal de 1728 (Fig.469 a Fig.481).



Fig. 469. Folha de rosto.



Fig.470. Anunciação.



Fig.471. Natividade, p. 20.



Fig.472. Epifania, p. 42.

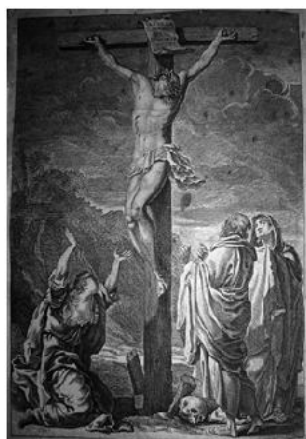


Fig.473. *Agonia*, p. 288.



Fig.474. *Ressurreição*, p. 302.



Fig.475. *Ascensão*, p. 326.



Fig. 476. *Pentecostes*, p. 338.



Fig.477. *Ceia*, p. 356.



Fig.478. *Assunção*, p. 556.



Fig.479. *Comunhão dos santos*, p. 614.



Fig.480. Pormenor da folha de rosto da missa de S. Francisco²⁸⁶.



Fig.481. Pequeno missal português encartado ao fim do volume e de data anterior (1683).

3.1.1.5. Missal de 1744

Deste volume, infelizmente, todas as estampas foram recortadas, não sendo possível a identificação das mesmas.

3.1.1.6. Missal de 1751 (Fig.482 a Fig.490).

Deste missal não foram encontradas as estampas da *Epifania* e da *Ascensão*.

²⁸⁶ Invertido em relação ao anterior.



Fig.482. Folha de Rosto do Missal de 1751.



Fig.483. Anunciação.



Fig.484. Natividade, p. 20.



Fig.485. Agonia, p. 288.



Fig.486. Ressurreição, p. 302.



Fig.487. Pentecostes, p. 338.



Fig.488. *Ceia*, p. 356.



Fig.489. *Assunção*, p. 556.



Fig.490. *Comunhão dos Santos*, p. 614.

3.1.1.7. Missal de 1765 (Fig.491 a Fig.501).



Fig.491. Folha de Rosto do Missal de 1765



Fig.492. *Anunciação*.



Fig.493. *Natividade.*



Fig.494. *Epifania.*



Fig.495. *Agonia.*



Fig.496. *Ressurreição.*



Fig.497. *Ascensão.*



Fig.498. *Pentecostes.*



Fig.499. Ceia dos Apóstolos.



Fig.500. Assunção.



Fig.501. Comunhão dos Santos.

3.1.2 Comparações entre as Estampas dos Diferentes Missais (Fig.502 a Fig.565).

3.1.2.1. Folha de rosto



Fig.502. Missal de 1703.

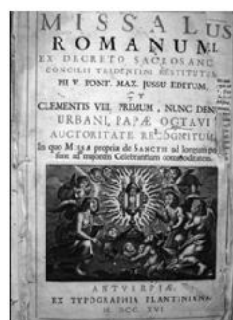


Fig.503. Missal de 1716.



Fig.504. Missal de 1724.



Fig.505. Missal de 1728.



Fig.506. Missal de 1751.



Fig.507. Missal de 1765.

3.1.2.2 Anunciação



Fig.508. Missal de 1703.



Fig.509. Missal de 1716.



Fig.510. Missal de 1724.



Fig.511. Missal de 1728.



Fig.512. Missal de 1751.



Fig.513. Missal de 1765.

3.1.2.3 Natividade



Fig.514. Missal de 1703.



Fig.515. Missal de 1716.



Fig.516. Missal de 1724.



Fig.517. Missal de 1728.



Fig.518. Missal de 1751.



Fig.519. Missal de 1765.

3.1.2.4 Epifania



Fig.520. Missal de 1703.



Fig.521. Missal de 1716.



Fig.522. Missal de 1724.



Fig.523. Missal de 1728.



Fig.524. Missal de 1765.

3.1.2.5 Agonia



Fig.525. Missal de 1703.



Fig.526. Missal de 1716.



Fig.527. Missal de 1724.



Fig.528. Missal de 1728.



Fig.529. Missal de 1751.



Fig.530. Missal de 1765.

3.1.2.6 Ressurreição



Fig.531. Missal de 1703.



Fig.532. Missal de 1716.



Fig.533. Missal de 1724.



Fig.534. Missal de 1728.



Fig.535. Missal de 1751.



Fig.536. Missal de 1765.

3.1.2.7 Ascensão



Fig.537. Missal de 1703.



Fig.538. Missal de 1716.



Fig.539. Missal de 1724.



Fig.540. Missal de 1728.



Fig.541. Missal de 1765.

3.1.2.8 Pentecostes



Fig.542. Missal de 1703.



Fig.543. Missal de 1716.



Fig.544. Missal de 1724.



Fig.545. Missal de 1728.



Fig.546. Missal de 1751.



Fig.547. Missal de 1765.

3.1.2.9 Ceia



Fig.548. Missal de 1703.



Fig.549. Missal de 1716.



Fig.550. Missal de 1724.



Fig.551. Missal de 1728.



Fig.552. Missal de 1751.



Fig.553. Missal de 1765.

3.1.2.10 Assunção



Fig.554. Missal de 1703.



Fig.555. Missal de 1716.



Fig.556. Missal de 1724.



Fig.557. Missal de 1728.



Fig.558. Missal de 1751.



Fig.559. Missal de 1765.

3.1.2.11 Festa de todos os Santos



Fig.560. Missal de 1703.



Fig.561. Missal de 1716.



Fig.562. Missal de 1724.



Fig.563 Missal de 1728.



Fig.564. Missal de 1751.



Fig.565. Missal de 1765.

3.1.3 Cabeções

Os missais da Typographia Plantiniana destacam-se também por seus elaborados cabeções, ou vinhetas, presentes nas edições, sobretudo, até 1728. A partir desta data, são em número menor ou absolutamente não existem.

Selecionamos abaixo os principais e mais comuns (**Fig.566 a Fig.572**).



Fig.566. Sagrada Família.



Fig.567. Decorativa



Fig.568. Ex-Libris da Oficina Plantiniana.



Fig.569. Bom Jesus da Paciência.



Fig.570. Nossa Senhora.



Fig.571. Menino Jesus Senhor do Mundo.



Fig.572. São João Batista e Jesus, meninos.

3.1.4 Considerações sobre a Série Plantiniana

Como nos referimos anteriormente, as edições do Missal da Typographia Plantiniana por nós consultados não possuem quaisquer indicações referentes aos artistas nelas envolvidos. Entretanto, logramos, neste campo, algumas descobertas.

No curso de nossas pesquisas, deparamo-nos com a informação de que o célebre artista flamengo Pieter Paul Rubens (1577-1640) foi amigo de infância de Balthasar Moretus (1574-1641), herdeiro daquela casa editorial, e para ele produziu alguns desenhos que serviram de modelos para as estampas de um Missal e de uma Bíblia (ROWLANDS,1977: 154-157), gravadas por Cornelis Galle I (1576-1650).

E dentre os missais setecentistas encontrados nos fundos em que pesquisamos, pudemos identificar, com certeza, três estampas cuja remota autoria estaria ligada a Rubens.

A primeira trata-se da cena da Ressurreição do Senhor reproduzida nas edições de 1703, 1716, 1751 e 1765.

A semelhança entre a estampa do Missal de 1706 (**Fig.573**) frente ao desenho de Rubens (**Fig.574**) é inegável e o espelhamento das imagens só a confirma, na medida em que tal resultado era comum na passagem do desenho para a prancha de gravação e deste para a estampa acabada.



Fig.573. Ressurreição do Senhor.



Fig.574. Ressurreição do Senhor. Desenho de Rubens. Apud in ROWLANDS, op. cit., p. 157.

E o mesmo vale para a segunda e a terceira (LOGAN & PLOMP, 2004: pp. 169-171; 172-173): a Epifania de 1703 (**Fig.575** e **Fig.576**) e para a Comunhão dos Santos de 1703, 1716 e 1751 (**Fig.577** e **Fig.578**).



Fig. 575. Artista desconhecido. *Epifania*.



Fig.576. Rubens. *Epifania*.



Fig. 577. Artista desconhecido.
Comunhão dos santos.



Fig. 578. Rubens. *Comunhão dos santos.*

Em suma, podemos afirmar, à vista do exemplo, que algo do que de melhor fora produzido pela arte flamenga do século XVII conseguiu chegar às Minas setecentistas. E se uma tal obra não se tornou um tema de cópia, por certo ela também não foi ignorada pela sociedade local e, acreditamos, pelos artistas daquele período.

3.1.5 Série Typographia Régia

Tão ou mais abundantes que os missais da casa Plantin nos fundos pesquisados são aqueles publicados pela Typographia Régia²⁸⁷, de Lisboa. Encontramos diversos exemplares, de diferentes edições, todos eles quase idênticos. O mais recuado é datado de 1781 (**Fig. 579**), seguido por tiragens quase anuais (**Fig. 580** e **Fig. 581**), por outras depois de um relativo hiato (**Fig. 582** e **Fig. 583**), e ainda outras avançando até o século seguinte, como no caso do de 1818 (**Fig. 584**), e no já tardio²⁸⁸ Missal de 1860 (**Fig. 585**).

²⁸⁷ Posteriormente, Typographia Nacional.

²⁸⁸ Esta edição, evidentemente, extrapola o recorte histórico determinado em nossa pesquisa. Entretanto consideramos por bem nos referirmos a ela visto que a alegoria que consta em sua folha de rosto é praticamente idêntica a das edições anteriores. Nesta, todavia, ou pelo menos no seu único exemplar encontrado, não existem quaisquer outras estampas além da já mencionada. O volume referido, aliás, pertence ao acervo da Igreja Matriz de Santo Amaro, distrito de Monsenhor Horta, Mariana, MG, o qual não constava de nossa lista inicial de acervos a serem consultadas. Seu descobrimento, conquanto ilustrativo, foi meramente acidental.



Fig.579. Folha de rosto do Missal de 1781.



Fig.580. Folha de rosto do Missal de 1782.



Fig.581. Folha de rosto do Missal de 1784.



Fig.582. Folha de rosto do Missal de 1793.



Fig.583. Folha de rosto do Missal de 1797.



Fig.584. Folha de rosto do Missal de 1818.

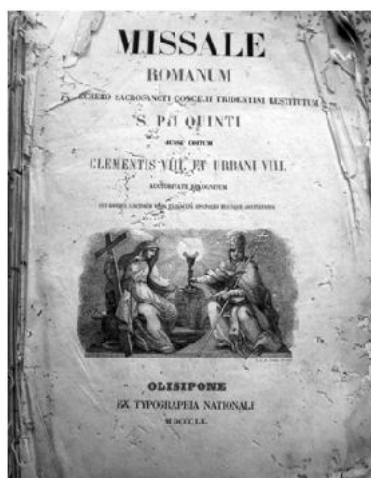


Fig.585. Folha de rosto do Missal de 1860.

As estampas inseridas nas edições da Typographia Régia não variam de volume para volume e são em número inferior ao dos missais da casa Plantin.

Neles encontramos tão somente as cenas da *Anunciação* (Fig.586), *Natividade* (Fig.587), *Agonia* (Fig.588), *Ressurreição* (Fig.589), *Ascensão* (Fig.590), *Pentecostes* (Fig.591), *Santa Ceia* (Fig.592) e *Assunção* (Fig.593). Portanto, em comparação aos missais de Antuérpia, faltam-lhes aquelas relativas à *Epifania* e à *Festa ou Comunhão de todos os Santos*.



Fig.586. *Anunciação*.



Fig.587. *Natividade*.

Fig.588. *Agonia.*Fig.589. *Ressurreição.*Fig.590. *Ascensão.*Fig.591. *Pentecostes.*Fig.592. *Ceia.*Fig.593. *Assunção*

As estampas deste missal trazem todas elas a rubrica dos artistas responsáveis por elas. São eles Joaquim Carneiro da Silva – a Folha de rosto (**Fig.594**),

Agonia, Ressurreição, Ascensão, Santa Ceia e Assunção; Norberto José Batista Cordeiro – *Anunciação* (**Fig.595**); Gaspar Fróes (ou Fróis) de Machado – *Natividade* (**Fig.596**); e Gregório Francisco Queirós – *Pentecostes e Ascensão* (neste somente como gravador).

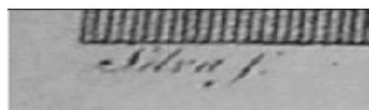


Fig.594. Rubrica de Joaquim Carneiro da Silva.

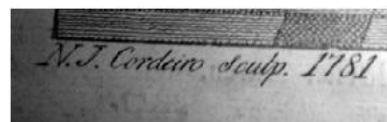


Fig.595. Anunciação. Rubrica de Nicolau José Batista Cordeiro.



Fig.596. Natividade. Rubrica de Gaspar Fróis Machado.

Destes, o nome mais conhecido é o de Joaquim Carneiro da Silva, de quem os demais eram discípulos. Trataremos dele, que assinará outras estampas, como veremos, mais amiúde adiante. No caso do Missal de 1860, todavia, a estampa da folha de rosto que trazia sua rubrica foi refeita, e traz nesta edição a assinatura (**Fig.597**) de Teodoro António de Lima²⁸⁹.



Fig.597. Pormenor da folha de rosto do missal de 1860. Rubrica de Teodoro António de Lima.

Quanto ao *Missal Franciscano* encartado ao fim, não trazem estampas, mas, sim, um simples cabeção, ou vinheta (**Fig.598 e Fig.599**), invariável de edição a edição.

²⁸⁹ A substituição teria se dado já na edição de 1820, segundo RACZYNSKI, 1847: p.172. In <http://purl.pt/6391/1/P184.html>. Acessado em 10.9.2009.



Fig.598. Folha de rosto do Missal



Fig.599. Pormenor da Fig.598.

3.1.6 Série Balleoniana

Os missais da Typographia Balleoniana chamaram nossa atenção pelo seu número reduzido de estampas. Para além daquela localizada na folha de rosto (**Fig.600** e **Fig.601**), contamos apenas mais três: uma relativa à Anunciação (**Fig.602**), outra à Agonia (**Fig.603**) e outra ainda à Ressurreição (**Fig.604**).



Fig.600. Folha de rosto do Missal da Typographia Balleoniana.



Fig.601. Pormenor da folha de rosto.



Fig.602. Anunciação.



Fig.603. Agonia.



Fig.604. Ressurreição.

No início pensamos que os volumes talvez contivessem, originalmente, um número maior de estampas, as quais teriam sido suprimidas ao longo do tempo, como notamos em outros missais. Todavia, nos dois exemplares pesquisados (o do Museu da Música, de Mariana, e o do acervo do Pilar, item 1.1.3.3 acima), vimos que ambos continham o mesmo número de gravuras. E em pesquisa posterior, descobrimos que a edição, de fato, possuía apenas aquelas que encontramos.

Outro aspecto interessante é que todas as gravuras trazem as rubricas dos artistas envolvidos. Na folha de rosto constam as iniciais *Pa. Petrini Sculp. Neap.* (**Fig.605**) e na estampa da Anunciação e da Agonia, a inscrição *Eq.^s M. Heylbrouck Sculp.* (**Fig.606** e **Fig.607**)²⁹⁰.

²⁹⁰ A da Ressurreição é também de Heylbrouck. Eximimo-nos de reproduzir sua rubrica em razão da má qualidade da fotografia tirada da mesma.

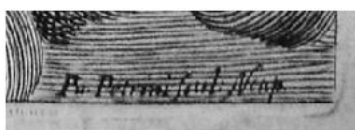


Fig.605. Rubrica: Pa. Petrini Sculp. Neap.



Fig.606. Rubrica: Eq.ª M. Heylbrouck Sculp.



Fig.607. Rubrica: Eq.ª M. Heylbrouck Sculp.

Quanto a estes artistas, pouco logramos saber a respeito deles. O primeiro, cuja rubrica encontra-se logo abaixo da estampa da folha de rosto, é o napolitano Paolo Petrini, ativo entre fins do século XVII e meados do XVIII – no livro de 1746, publicado pelo editor Giovanni di Simone, de Nápoles, intitulado *Descrizione della funeral pompa celebrata dall' eccellentiss. e fedelissima città di Napoli nella Real Chiesa di S. Lorenzo all' augusto monarca delle Spagne Filippo V, padre della Maestà del re delle due Sicilie Carlo Borbone N.S*, encontramos referências a seu nome como responsável pela estampa da folha de rosto²⁹¹.

Ele foi também um importante gravador de mapas, a maioria dos quais copiava diretamente dos desenhos do cartógrafo Nicholas de Fer. Os mapas de Petrini são considerados grandes raridades, e são altamente reputados pelos colecionadores²⁹².

Já no que concerne ao segundo, conseguimos apenas estabelecer seu nome, Michiel Heylbrouck, ainda que alguns grafem seu nome como Beylbrouck – e, de fato, a inicial da rubrica inclina-nos mais a reconhecê-la como um *B* do que um *H*. Entretanto, inexistem informações biográficas disponíveis acerca de algum Beylbrouck. E, por outro lado, soubemos que a família holandesa Heylbrouck destacava-se por seus membros dedicados à pintura e à gravura, sendo Norbert Heylbrouck o mais conhecido deles²⁹³.

3.1.7 Série Mechliniae

O mais antigo exemplar de um missal publicado por P.J. Hanig em Malines (*Mechliniae*, em latim), Bélgica, encontrado nos fundos pesquisados, é o que se encontra no acervo do Pilar, impresso em 1851 (q.v. acima o item 1.1.3.9).

Embora ele extravase o limite temporal por nós imposto, sua menção nos pareceu necessária na medida em que o volume apresenta duas estampas que, sem margem de

²⁹¹ In www.archive.org/details/descrizione della00petr. Acessado em 03.10.2009.

²⁹² In [www.raremaps.com/gallery/detail/10590/America Sette trionale Corretta et aumentata/Petrini.html](http://www.raremaps.com/gallery/detail/10590/America%20Sette%20trionale%20Corretta%20et%20aumentata/Petrini.html). Acessado em 04.11.2009.

²⁹³ GILLEMAN: 1919, p. 49. In http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3886099. Acessado em 18.10.2009.

dúvidas²⁹⁴, remetem a modelos mais antigos, da Oficina Plantiniana, cujo autor fora o próprio Pieter Paul Rubens cuja contribuição àquela casa editorial já foi mencionada anteriormente.

O aspecto curioso deste missal é que os artistas nele envolvidos se reapropriaram de dois modelos antigos, já vistos nos missais daquela editora, e diretamente relacionados a Rubens.

No primeiro caso, temos a cópia de uma estampa que fazia parte, pelo menos, da edição de 1703, 1716, e 175. Trata-se daquela (**Fig.608**) alusiva à celebração do Dia de Todos os Santos – *Festum Omnium Sanctorum* – (de que já tratamos acima), ou *Comunhão dos Santos*, que ainda seria emulada (e marcadamente atualizada pelo gosto da época²⁹⁵) em meados do século XIX (**Fig.601**).



Fig.608. *Comunhão dos Santos*.
Missal de 1703.



Fig.609. *Comunhão dos Santos*.
Missal de 1850.

A estampa do missal de Malines de 1851 traz a rubrica *Brown Sc.* para esta cena. Não pudemos até agora aferir se trata-se de Henry Brown (1816-1870) ou de seu irmão William Brown (1814-1877), ambos ingleses, professores de xilogravura e diretores, um sucedendo ao outro, da Escola Real de Gravura de Bruxelas.

No segundo caso, deparamo-nos com mais uma atualização de uma outra estampa, sem rubricas, que não encontramos nos missais consultados. Trata-se de uma *Última Ceia* (**Fig.610**), cujo modelo foi, evidentemente, uma *Ceia* de Rubens, bastante conhecida e da qual há várias versões, seja de seu criador, seja por meio de gravadores (**Fig.611**).

²⁹⁴ As estampas desta edição, salvo aquelas de que ora tratamos, são inequívocas obras de seu tempo. Assim, julgamos por bem declinar de sua reprodução visto o recorte por nós imposto e também por não pretendermos entender em demasia as dimensões do presente trabalho.

²⁹⁵ Além do aspecto geral *modernizado*, existem algumas claras diferenças entre uma obra e outra. Os halos envolvendo Jesus Cristo e Deus-Pai desaparecem. Assim como aquele sobre a cabeça da Virgem.



Fig.610. Gravador anônimo. *Última Ceia*. Missal de 1850.



Fig. 611. Boetius Bolswert (1580-1663). *Última Ceia*, Gravura, 65,9 x 49,5 cm. The National Museum of Western Art, Tóquio.

Como mencionamos anteriormente, não encontramos qualquer missal que trouxesse uma reprodução desta cena. Entretanto acreditamos que mais um documento relativo a esta trajetória de modelos e cópias, passando por tantas épocas e lugares, além de motivar o seu próprio interesse intrínseco, vem a corroborar nossas afirmações quanto à emulação de imagens, para além mesmo de nosso recorte temporal.

3.2 OUTROS LIVROS SACROS

3.2.1 Os Flos Sanctorum

Os livros intitulados *Flos Sanctorum* (“Florilégio de Santos”) foram as principais fontes hagiográficas circulantes no mundo católico desde o alvorecer da imprensa e dos que mais circularam no período colonial (VILLALTA: 1999, pp.185-6). Contendo curtas narrativas sobre a vida dos santos, dispostas em ordem cronológica relativa ao dia de sua festa e iniciando-se no primeiro de janeiro, traziam também, muitos deles, uma pequena estampa retratando o personagem celebrado.

A Biblioteca Nacional de Portugal tem em seu acervo diversos exemplares de diferentes tiragens, autores e procedências. A mais antiga edição portuguesa é o *Ho flos sanctôr[um] em lingoajem[m] p[or]tugues[s]*, impresso por Hermão de Campos e Roberto Rabelo em Lisboa, em 1513 (**Fig.612**). E aquela instituição, em sua referência ao livro, acrescenta, em nota, que “é a tradução da obra ‘La Leyenda de los santos’ exceptuando a

parte dos ‘Extravagantes’; a ‘Leyenda’ é a versão livre da ‘Leyenda aurea’ de Jacobus de Voragine”, sem, contudo, indicar sua autoria.



Fig. 612. *Flos sanctorum*, 1513. Folha de rosto²⁹⁶.

Seguindo-se a este, o mesmo acervo registra as edições, sob o mesmo título, de 1586-1591 (de Alonso Villegas, em diversos lugares e por vários impressores, sete volumes), de 1599-1600 (de Pedro de Rivadeneyra, S.J., em Madri, por Luis Sanchez, dois volumes), de 1603 (do mesmo Alonso de Villegas, publicado em Barcelona por Jayme Cendrat, quatro volumes), de 1716-1717 (do já referido Rivadeneyra, em Madri, pela Imprensa Real, seis volumes) e quatro do Frei Diogo do Rosário (?-1580): uma edição de 1647 – *Flos sanctorum : em que se contem a vida, paixam, e morte de Christo Nosso Senhor, com a vida de sua Sanctissima Mãy : Historia das vidas, e obras insignes dos santos, postas pela ordem, & dias dos meses em que a Igreja reza d'elles : Com muitos sermões, & praticas spirituaes que servem para varias festas do anno... / autor o P. F. Diogo do Rosari[o] – publicada em Lisboa por João Rodrigues, da oficina de Lourenço de Anveres²⁹⁷; outra de 1681: *Flos sanctorum : Historia das vidas de Christo S. N. e de sua Santissima Mãy, vidas dos santos e suas festas repartidas pellos doze mezes, com sermões, & praticas que servem para muytas festas do anno, composto pello R. P. Frey Diogo do Rosario e agora acrescentado com muytas Vidas de santos [do P. Ribadeneira] em esta ultima impressão, publicada em Lisboa por Antonio Craesbeeck de Mello; duas outras de 1744 e 1767, em Lisboa, ambas na oficina de Miguel Rodrigues, dois volumes²⁹⁸.**

²⁹⁶ <http://purl.pt/12097/4/P9.html>. Acesso em 10.08.2009.

²⁹⁷ <http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1U499I5780343.1385582&profile=bn&uindex=TL&term=Ho%20flos%20sanc%20t%C3%B5rum%20em%20lingoaje%20portugue%20e%20aspect=subtab13&menu=search&source=~!bnp#focus>. Acesso em 10.08.2009.

²⁹⁸ NORONHA (1874, p. 15) acrescenta ainda quatro edições: 1567, 1577, 1585 e 1590.

3.2.1.1 O volume do Pilar

O *Flos Sanctorum do Padre do Rosário* – assim registrado no inventário por mão desconhecida, em razão da menção no topo das páginas pares (**Fig.613**), visto que falta a sua folha de rosto²⁹⁹ –, por nós encontrado no acervo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, foi o primeiro volume de um total provável de dois, com texto em duas colunas e que traz uma estampa precedendo a narrativa da vida de cada santo ou da festa religiosa que relata (**Fig.614**). E salvo se trate de uma outra edição que não se encontra no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, acreditamos que seja aquela publicada em 1744, na medida em que o texto traz ao menos uma referência ao ano de 1717 na página 91. Todavia, aqui reside um grande problema: o Padre Diogo do Rosário faleceu em 1580. E o volume não conta quem teria acrescido tais dados àquela edição, ainda que em alguns *verbetes*, sejam feitas referências a inclusões segundo os escritos de Rivadeneyra.



Fig.613. Páginas 570-1. *Flos Sanctorum do Padre Rosário*.



Fig.614. Páginas 668-669. *Flos Sanctorum do Padre Rosário*.

²⁹⁹ O volume tem início na p. 17, com uma longa introdução e conclui-se na p. 968, ainda que pela interrupção do texto verifica-se que algumas páginas finais estão faltando. As estampas, todavia, iniciam-se somente a partir da página 92, relativa ao dia 1º de janeiro e à circuncisão do Senhor.

Por outro lado, chama a atenção a natureza rudimentar e arcaica das estampas, muito semelhantes a xilogravuras no seu aspecto, execução e na sua parcimônia de elementos fisionômicos ou decorativos. Ainda que algumas sejam de fatura mais elaborada e com um número mais pronunciado de pormenores (**Fig.615** e **Fig.616**), há casos de tal simplicidade que sugerem ser de cunho eminentemente popular, ou apropriações de pranchas muito antigas (**Fig.617** e **Fig.618**), que acreditamos remontar ao século XVII ou anterior, visto que aquelas produzidas no século anterior são de diferente fatura, como pode ser verificado nas estampas de S. Tomás de Aquino no *Flos Sanctorum* de 1513 (**Fig.619**) e na obra por nós inventariada (**Fig.620**).



Fig.615. S. Francisco de Sales.



Fig.616. Coroação de Espinhos de Jesus.



Fig.617. S. Paulo Eremita



Fig.618. Prática do Santíssimo e dulcíssimo nome de Jesus.

Fig.619. S.Tomás de Aquino. 1513³⁰⁰

Fig.620. S. Tomás de Aquino. Séc. XVIII.

Tal emprego de imagens anteriores às edições atualizadas já era comum no século XVI e XVII, bem como a repetição de estampas para diferentes vidas de santos (ALMEIDA: 2004, pp.163-182). Nos *retratos* de muitos bispos, aliás, mas não só, verifica-se o emprego de estampas repetidas algures e alhures no corpo da obra, ou seja, nada trazem que individualizem suficientemente os homenageados, como adiante será exposto.

Dessa maneira, ainda que abundante de imagens – 155, no total, sem contar os cabeções, ou vinhetas, de evidente feição setecentista (**Fig.621**, **Fig.622** e **Fig.623**) – julgamos que dificilmente teriam elas servido de eficiente modelo para a pintura mineira de meados do século dezoito, justamente por seu aspecto esquemático e pouco desenvolvido.



Fig.621. Cabeção ou vinheta.



Fig.622. Cabeção ou vinheta



Fig. 623. Cabeção ou vinheta

Selecionamos, abaixo, algumas das estampas que elucidam nossa análise, tanto no que se refere às repetições (**Fig.624** à **Fig.633**), como também algumas mais individualizadas e que permitem uma mais correta identificação (**Fig.634** à **Fig.637**).

³⁰⁰ n <http://portugaldominicano.blogspot.com/search/label/S.Tom%C3%A1s%20de%20Aquino>.



Fig.624. S. Pedro de Rates



Fig.625. S. Atanásio.



Fig.626. S. Joao Crisóstomo.



Fig.627. S. Inácio de Antioquia.



Fig.628. S. Amador



Fig.629. S. Cirilo de Alexandria



Fig. 630. S. Casimiro.



Fig.631. S. Eduardo.



Fig. 632. S. Pancrácio.



Fig. 633. S. Bonifácio.



Fig. 634. S. Francisco de Paula.



Fig. 635. S. Marcos.



Fig. 636. Festa da Cadeira de S. Pedro.



Fig. 637. Martírio dos Quarenta Mártires.

3.2.2 O Fragmento

Ao término de nossas pesquisas, encontramos – e confessamos, por mero acaso – uma folha avulsa (**Fig.638**) não catalogada numa das pastas pertencentes ao fundo Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões. Pudemos constatar, graças ao seu verso (**Fig.639**), que se trata de um missal, ainda que tal fragmento não nos permitisse descobrir quando nem onde o mesmo fora impresso.



Fig.638. Folha avulsa.

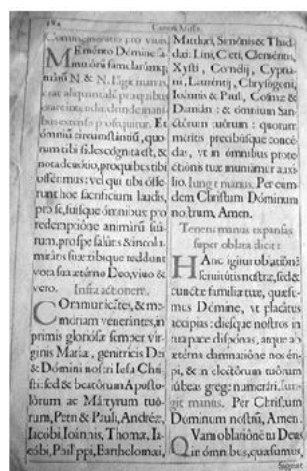


Fig.639. Verso da mesma folha.

Chamaram nossa atenção os curiosos *putti* portando emblemas da crucificação, todavia, com expressões quase jocosas (**Fig.640 a Fig.643**).



Fig.640. Pormenor da Fig.638 (canto superior esquerdo).



Fig.641. Pormenor da Fig.638 (canto médio esquerdo).



Fig.642. Pormenor da Fig.638
(canto superior direito).



Fig.643. Pormenor da Fig.638
(canto médio direito).

Tais figuras pareceram-nos ainda mais curiosas por sua familiaridade com os *putti* pintados por Ataíde (**Fig.644** e **Fig.645**) na barra da capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, vizinha à Capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, a cujo fundo arquivístico pertence à folha avulsa do missal.



Fig.644. *Puto* da barra da capela mor.



Fig.645. *Puto* da barra da capela mor.

3.3 LIVROS DIVERSOS

Nossas pesquisas realizadas junto à Biblioteca do Museu da Inconfidência (Casa do Pilar) permitiram-nos contato com um acervo bastante variado, composto de livros impressos, e alguns manuscritos, publicados de princípios do século XVII até o XX e de várias procedências.

Uma dificuldade, porém, se apresentou, na medida em que essa coleção em grande parte foi formada pelo empresário e historiador Tarquínio J.B. de Oliveira, já falecido, e só posteriormente vendida àquela instituição. Assim, muitos livros que se encaixam no recorte temporal por nós determinado carecem de comprovação quanto à sua presença e circulação nas Minas Gerais do período em questão.

Desta maneira, selecionamos alguns títulos e autores que pertencem ao acervo consultado e dos quais há referências em fontes do período (principalmente, os Autos da Devassa da Inconfidência Mineira). Cabe destacar, de antemão, que a maioria das estampas encontradas não se destacam por sua alta qualidade artística e em grande parte pouco mais são do que cabeções, ou vinhetas tipográficas, que se repetem em diversas obras, independentemente do gênero a que pertencem. Por este motivo, aliás, descartamos muitas das fontes consultadas, por pouco acrescentarem à nossa pesquisa e por não quisermos dilatar em demasia as dimensões do presente trabalho.

Vamos, então, aos casos mais interessantes.

3.3.1 LE BOURGEOIS GENTIL-HOMME. COMEDIE-BALLET, FAITE À CHAMBORT, POUR LE DIVERTISSEMENT DU ROI. PAR J. B. P. DE MOLIERE. A BRUSSELLES, CHEZ GEORGE DE BACKER, IMPRIMEUR & MARCHAND LIBRAIRE AUX TROIX MORES, À LA BERG-STRAET. 1694. Estampa (**Fig.646**) no verso da folha de guarda (rubrica: Harrewyn fecit.); cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.647**).



Fig.646. Estampa.

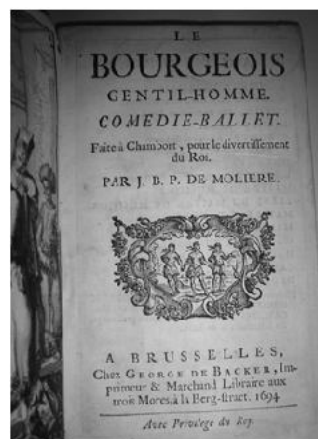


Fig.647. Cabeção ou vinheta.

3.3.2 SUPPLEMENTO DO VOCABULARIO PORTUGUEZ E LATINO, [...] DIVIDIDO EM OUTO VOLUMES DEDICADOS AO MAGNIFICO REY DE PORTUGAL, D. JOAÕ V. PELO P. RAFAEL BLUTEAU [...] LISBOA OCCIDENTAL, NA PATRIARCAL OFICCINA DA MUSICA ANNO M.DCC.XXVIII [1728]. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.648**) e na abertura de alguns capítulos ou seções. É interessante notar que esta obra terá como principal motivo decorativo as armas reais portuguesas (**Fig.649 a Fig. 653**), bem como outras de temática religiosa (**Fig.654 e Fig.655**).



Fig.648. Frontispício do *Supplemento ao Vocabulário* de Bluteau.

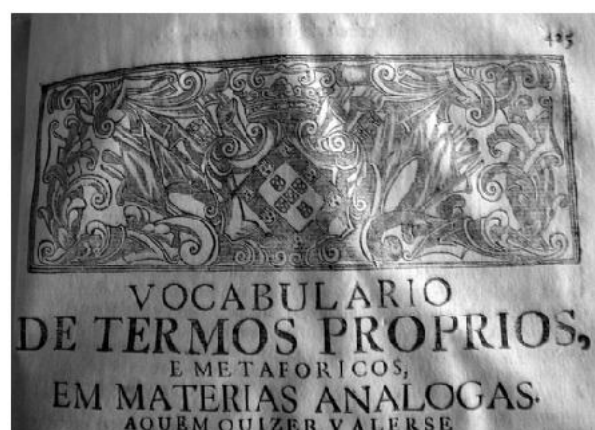


Fig.649. Cabeção com as armas portuguesas.



Fig.650. Cabeção com as armas portuguesas.



Fig.651. Cabeção com as armas portuguesas.



Fig.652. Cabeção com as armas portuguesas.

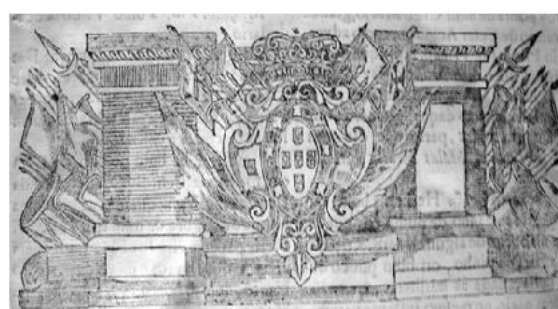


Fig.653. Cabeção com as armas portuguesas.



Fig.654. Cabeção com temática religiosa.



Fig.655. Cabeção com temática religiosa.

3.3.3 MEMOIRES DE MONSIEUR DU GUAY-TROUIN, LIEUTENANT GENERAL DES ARMÉES NAVALES, COMMANDER DE L'ORDRE ROYAL & MILITAIRE DE SAINT LOUIS [...] A AMSTERDAM, CHEZ PIERRE MORTIER. M. DCC. XLVIII [1748]. Além do retrato do autor antes da folha de rosto e da estampa desta (Fig.656), a obra traz ainda alguns mapas (Fig.657), descrição de navios (Fig.658) e da armada francesa (Fig.659) quando da invasão do Rio de Janeiro pelo autor destas memórias. As rubricas dos artistas envolvidos nas estampas são ilegíveis.

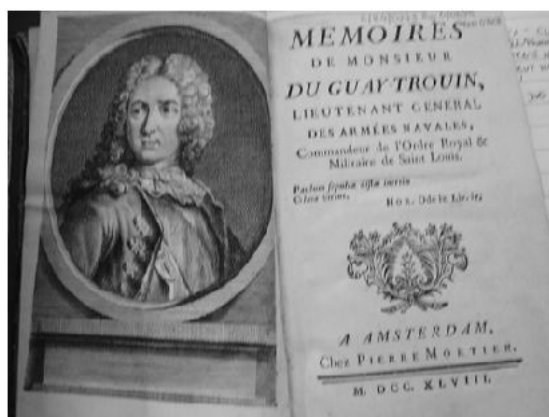


Fig.656. Retrato de Du Guay Trouin e cabeção, ou vinheta, da folha de rosto.



Fig.657. Mapa da Baía da Guanabara com a formação da esquadra de Du Guay Trouin.



Fig.658. Descrição de um navio.



Fig.659. Posição das naus no ataque ao Rio de Janeiro.

3.3.4 HISTOIRE CRITIQUE DES PRATIQUES SUPERSTITIEUSES, QUI ONT FÉDUIT LES PEUPLES, & EMBARASSÈ LES SAVANS. AVEC LA METHODE ET LES PRINCIPES POU S DISERNER LES EFFÈS NATURELS D'AVEC CEUX QUI NE LE SONT PAS. PAR LE R. P. PIERRE LE BRUN, PRÊTRE DE L'ORATOIRE. A PARIS, CHEZ POIRION, LIBRAIRE, RUE DE S. JACQUES, VIS-À-VIS, LA RUE DES NOYERS, À L'EMPEREUR. M.DCC. L. [1750]. 4 vv.: estampa no verso da folha de guarda: "TANTUM RELIGIO POTUIT/ SUADERE MALORUM": N.N. Cripel inv./ C.N. Cochin Sc (**Fig.660**); 2° v.: estampa entre as páginas 242 e 243: rubrica ilegível; estampa na página 302: de FAVANNE sculp; estampa nas páginas 324-325: de FAVANNE Sculp; estampas nas páginas 513-514, rubrica ilegível; 3° v.: estampa entre as páginas 254 e 255: de FAVANNE sculp.; 4° v.: sem estampas. A maior parte das gravuras trata da rabdomancia e dos rabdomantes (**Fig.661** à **Fig. 663**).

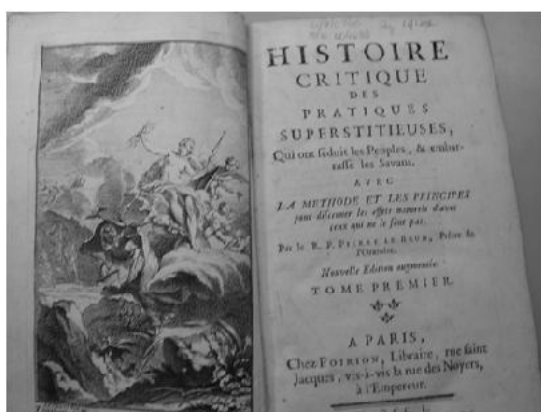


Fig.660. Estampa anterior à folha de rosto.



Fig.661. Rabdomante.



Fig.662. Grupo de rbdomantes.



Fig.663. Práticas de rbdomantes.

3.3.5 NOTICIA DA MYTHOLOGIA, ONDE SE CONTÉM EM FÓRMA DE DIALOGO A HISTÓRIA DO PAGANISMO, PARA A INTELLIGENCIA DOS ANTIGOS POETAS, PINTURAS, E ESCULTURAS, & &. TRADUZIDA DO FRANCEZ POR A.J.T. LISBOA, NA TYPOGRAFIA ROLLANDIANA.1780. 350 pp. Cabeção, ou vinheta na folha de rosto com as iniciais da tipografia (**Fig.664**). Sem estampas, o que é curioso num livro desses.

3.3.6 ŒUVRES DE MONTESQUIEU, NOUVELLE EDITION, PLUS CORRECTE ET PLUS COMPLETE QUI TOUTE LES PRÉCEDENTS. TOME PREMIER. A PARIS, CHEZ JEAN-FRANÇOIS BASTIEN. 1788. 1º volume de cinco. 438 pp. Estampa retratando o autor frontispício (**Fig.665**). Rubrica: Gerardin Sculp.

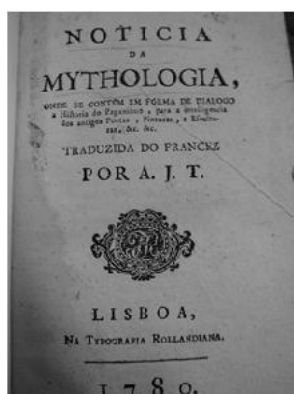


Fig.664. Folha de rosto.

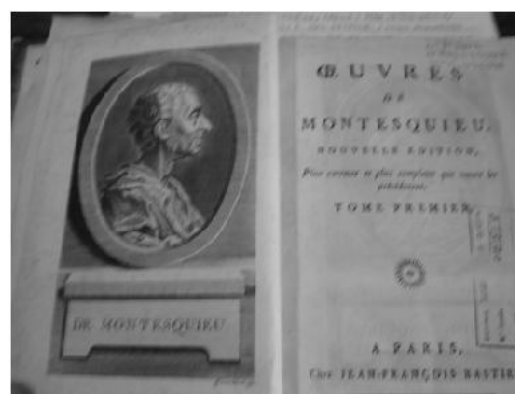


Fig.665. Frontispício.

3.3.7 HENRIADA POEMA EPICO COMPOSTO NA LINGUA FRANCESA POR MR. DE VOLTAIRE, TRADUZIDO, E ILLUSTRADO COM VARIAS NOTAS NA LINGUA PORTUGUEZA POR THOMAZ DE AQUINO BELLO E FREITAS, MEDICO FORMADO PELA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. PORTO, NA OFFICINA DE ANTONIO ALVARES RIBEIRO, ANNO MDCCLXXXIX [1789]. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.666**) e retrato do rei Henrique IV na segunda página (**Fig.667**), com a rubrica *Francisco fec. Porto.* e a legenda: HENRIQUE IV REI DE FRANÇA E NAVARRA, NASCEO A 13 DE DEZEMBRO DE 1553. Pelos Autos da Devassa, sabemos que o inconfidente José de Rezende Costa possuía um exemplar da *Henriada*, em francês³⁰¹. E vários outros inconfidentes tinham em suas casas diversos livros de Voltaire, muitos não nomeados nos arrolamentos dos sequestros.³⁰²

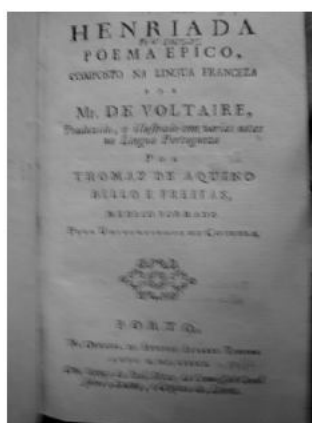


Fig.666. Folha de rosto.



Fig.667. Retrato de Henrique IV.

3.3.8 HISTOIRE DU BRÉSIL DEPUIS SA DÉCOUVERT EM 1500 JUSQ'EM 1810 [...] PAR M. ALPHONSE DE BEUCHAMP [...] PARIS, Á LA LIBRAIRIE D'ÉDUCATION ET JURISPRUDENCE D'ALEXIS EYMERY [...] 1815. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.668**). Estampa no frontispício do primeiro volume (**Fig.669**) e do segundo (**Fig.670**). Legenda: *Arrivée au Brésil de Don Thomé de Sousa, premier Gouverneur général*. Rubrica: *Lecurf Sculp*. A legenda da estampa do frontispício do segundo volume estava ilegível, mas trata-se de um episódio da guerra holandesa. Rubrica: *Lecurf Sculp*.

³⁰¹ *Autos da Devassa*, v.6, p.428.

³⁰² Como o Cônego Luis Vieira da Silva (*Oeuvres, Autos da Devassa*, v.6. p.91) e Alvarenga Peixo ("A obra de Voltaire, em sete tomos", idem, p.206).

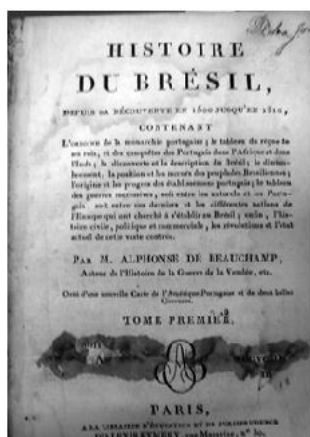


Fig.668. Folha de rosto.



Fig.669. Estampa do 1º vol.



Fig.670. Estampa do 2º vol.

3.3.9 DICIONARIO ABBREVIADO DA FABULA PARA INTELLIGENCIA DOS POETAS, DOS PAINEIS E DAS ESTATUAS, CUJOS ARGUMENTOS SÃO TIRADOS DA HISTORIA POETICA, POR MR. CHOMPRÉ, LICENCIADO EM DIREITO. AGORA TRADUZIDO DO FRANCEZ EM PORTUGUEZ. LISBOA: MDCCC.XVIII [1818]. NA TYPOGRAFIA DA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS. Também, curiosamente, sem estampas. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.671**).



Fig.671. Folha de rosto.

3.4 AS ESTAMPAS

Também encontramos um expressivo número de estampas, de temática sacra e profana. Todavia, de todas elas, a que mais se aproximou de nosso trabalho foi apenas uma atribuída ao Padre Viegas, já tratada anteriormente (**Fig.37**).

Recenseados os livros possíveis de conterem imagens, e as estampas que se encontram nos fundos de Ouro Preto, passemos ao inventário das obras disponíveis nos acervos de Mariana, MG.

4 OS LIVROS DE MARIANA

Foram dois os acervos consultados em Mariana: o da Biblioteca dos Bispos/Museu do Livro, e o do Museu da Música, também pertencente à Arquidiocese.

4.1 OS LIVROS DA BIBLIOTECA DOS BISPOS/MUSEU DO LIVRO

Conforme mencionamos anteriormente, as listas de livros pertencentes a esse acervo apresentam falhas e não trazem nenhuma indicação quanto à presença de estampas no corpo das obras.

Procuramos, então, centrar nossas pesquisas nos eventuais missais ali existentes, fontes seguras de estampas. Entretanto, não havia um sequer catalogado, nem a diligente funcionária que nos atendeu tinha conhecimento da existência de qualquer exemplar naquela coleção.

Decidimos, então, consultar as edições disponíveis da Bíblia, das quais se encontravam vários volumes, e visto que se tratava de um tipo de documento não encontrado nos acervos de Ouro Preto.

Infelizmente não tivemos acesso a todas aquelas obras relacionadas na listagem, pelos motivos já mencionados (localização incerta ou equivocada, disponibilidade de tempo da funcionária, mau estado de conservação da obra). De modo que se segue uma pequena, mas não invulgar amostra – como demonstraremos na conclusão do presente trabalho – do que é conservado ali.

4.1.1 Livros Sacros

4.1.1.1 BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS [...] AUCTORE JO. BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO [AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...] EDITIO NOVISSIMA [...] PARS PRIMA. BASSANI, MDCCLXXIV [1774]. VENETIIS APUD REMONDINI. Estampa na folha de rosto (**Fig.672**, **Fig.673** e **Fig.674**), sem rubrica. No frontispício, uma imponente estampa em que se apresentam figuras alegóricas da Igreja (simbolizando o Novo Testamento) e da Lei Mosaica (Antigo Testamento), pairando, entre nuvens, sobre profetas e o Rei Davi (com a harpa e seus pés) e Cristo pregando aos apóstolos (**Fig.675**). Aos pés da estampa encontram-se as rubricas (**Fig.676** e **Fig.677**) *Jo. Baptista Tiepolo delin.* (no canto inferior esquerdo) e *Franc.*

Bartolozzi sculp (no canto inferior direito). Este volume apresenta também diversos cabeções, ou vinhetas, em variados capítulos. Todavia não as registramos aqui por serem idênticas às encontradas numa outra edição localizada na Biblioteca do Caraça, da qual trataremos no próximo capítulo, na medida em que ilustram com mais precisão um aspecto que desenvolveremos na conclusão.



Fig.672. Folha de rosto.



Fig.673. Pormenor na folha de rosto.



Fig.674. Cabeção, ou vinheta, da folha de rosto.



Fig. 675. Estampa do frontispício.



Fig.676. Rubrica de Tiepolo.



Fig.677. Rubrica de Bartolozzi.

A relevância desta obra é bastante evidente. Em primeiro lugar ela comprova uma ligação bastante próxima entre um dos grandes mestres da pintura do Barroco e Rococó italianos, Giambattista Tiepolo (1696-1770) com Francesco Bartolozzi (1727-1815), uma referência no que concerne ao desenho e à gravura portuguesa do século XVIII e início do XIX. E, em segundo lugar, a possibilidade de artistas brasileiros, mesmo na remota Capitania das Minas Gerais, terem acesso à parte de sua produção.

A respeito de Jean-Baptiste du Hamel (1624-1706) – às vezes grafado *Duhamel* ou *Du Hamel* – cumpre acrescentar que, além de religioso (oratoriano, foi ele um notável naturalista e filósofo, e o primeiro secretário da *Academie Royale des Sciences* da França à época de sua fundação, por Jean-Baptiste Colbert (1619-1683). Por suas obras como *Astronomia physica* (Paris, 1659) e *De Meteoris et fossilibus* (Paris, 1660), granjeou uma

sólida reputação no meio científico, que certamente o credenciou para a edição da *Biblia sacra Vulgatæ*, cuja primeira edição, em Paris, foi em 1705³⁰³.

4.1.1.2 BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS [...] AUCTORE JO. BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO [AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...] EDITIO NOVISSIMA [...] PARS SECONDA. BASSANI, MDCCLXXIV [1774]. VENETIIS APUD REMONDINI. Faltam o frontispício (se o teve) e a folha de rosto.

Este volume é a continuação da obra anterior. Como o primeiro, ele apresenta uma série de cabeções, ou vinhetas, de evidente aspecto antigo em relação às contribuições de Tiepolo e Bartolozzi. Tais imagens, mais semelhantes a xilogravuras que talvez tenham circulado um século antes da publicação desta obra, sugerem a possibilidade de que tenham sido aproveitadas para uma edição moderna *maquilada*, se assim podemos dizer: por trás dos modernos folha de rosto e frontispícios, residiam velhas pranchas tipográficas.

É o que se nota no conjunto das imagens que ilustram os principais capítulos deste volume, todo voltado ao Novo Testamento, das quais destacamos algumas (**Fig.678** a **Fig.693**).



Fig.678. Episódio das três mulheres no túmulo de Jesus.



Fig.679. Ascensão do Senhor.

³⁰³ DUBRAY, 1909..



Fig.680. Pentecostes.



Fig.681. Conversão de S. Paulo.



Fig.682. Cena do Apocalipse.



Fig.683. Cena do Apocalipse.

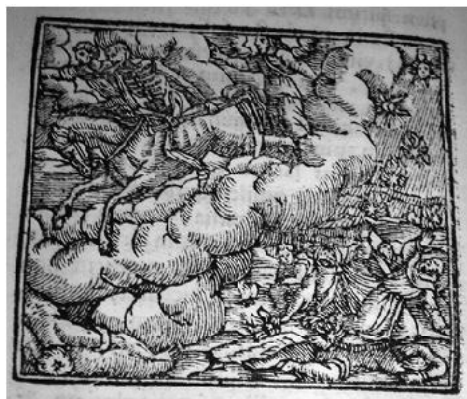


Fig.684. Cena do Apocalipse.



Fig.685. Cena do Apocalipse.



Fig.686. Cena do Apocalipse.



Fig.687. Cena do Apocalipse.

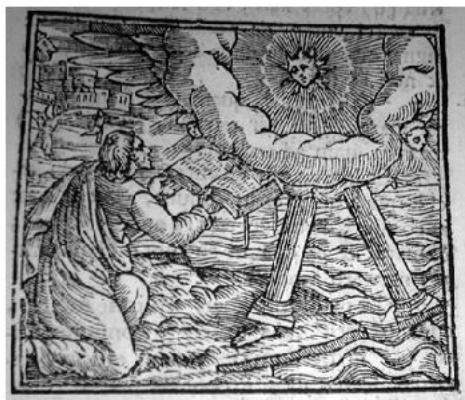


Fig.688. Cena do Apocalipse.



Fig.689. Cena do Apocalipse.



Fig.690. Cena do Apocalipse.



Fig.691. Cena do Apocalipse.

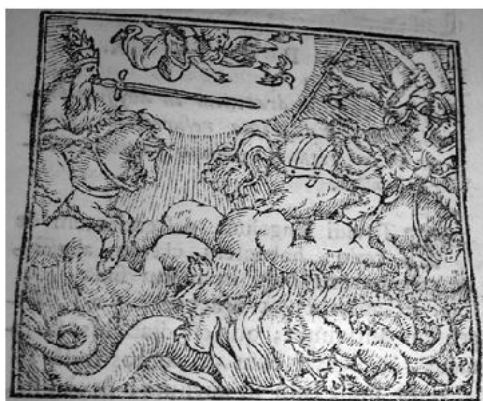


Fig.692. Cena do Apocalipse.



Fig.693. Cena do Apocalipse.

Frise-se que muitas destas estampas serão reproduzidas de forma idêntica, ou quase idêntica, em duas outras Bíblias localizadas na Biblioteca do Santuário do Caraga, de que trataremos no próximo capítulo.

4.1.1.3 BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS SIXTI V. [...] LUGDUNI, SUMPTIBUS FRANCISCI BARBIER, TYP. REG. JOANNIS COUTAVOZ, ANDREAE LAURENS, & CLAUDII MARTIN. TYPOGR. M. DCCV [1705]. CUM PRIVILEGIO REGIS. Apresenta uma grande estampa no frontispício (**Fig.694**) e um cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.695**).



Fig.694. Estampa do frontispício.

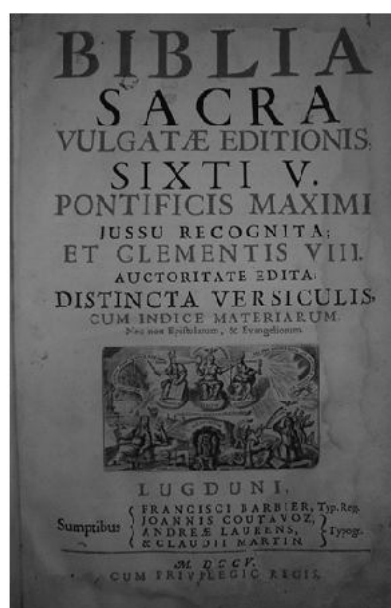


Fig.695. Cabeção, ou vinheta da folha de rosto.

O tema da primeira interpretamos como a Igreja (o Novo Testamento) retirando o véu que cobria os olhos da Sinagoga (o Antigo Testamento), permitindo que esta contemplasse a verdade em Cristo, sob os auspícios do Espírito Santo. Traz a rubrica *Gerar. Audran delin & sculp.* Trata-se de Gerárd (ou Girard) Audran (1640-1704).

Já o tema da segunda estampa é altamente alegórico (**Fig.696**).



Fig.696. Pormenor da Fig.689.

Nele vemos a Sinagoga, a Verdade (iluminada pelo Espírito Santo) e a Igreja, todas nos céus, dissipando as trevas da Idolatria, da Ignorância, do Ateísmo, do Furor Humano (*Furor Gentium*), da Mentira, da Superstição, da Heresia e da Teimosia, entre outras fraquezas e pecados, todos eles personificados em formas alegóricas.

O mesmo livro contém ainda dois cabeções, um sobre o título do primeiro capítulo do Gênesis (**Fig.697**) e outro sobre o título do livro do Profeta Isaías (**Fig.698**).

É uma curiosidade desta edição, portanto, a sua própria divisão, não marcadamente em Antigo e Novo Testamento, mas sim em uma Primeira Parte e numa Segunda Parte, esta incluindo os livros dos Profetas.



Fig.697. Cabeção do Livro do Gênesis.



Fig.698. Cabeção do Livro de Isaías.

A primeira vinheta, muito castigada pelo tempo (manchas de umidade, por um lado, e a sugestão de uma antiga e intensa exposição à luz), quase apagou suas linhas. Mas é possível identificar a figura de Deus Pai abençoando a Sua criação, representada por Adão e Eva de joelhos, contemplando o Altíssimo, e por animais, árvores, rios, etc. Não consta qualquer rubrica ao pé da estampa.

Já na segunda, sob a inscrição latina *Quod vidimus annuntiamus*, ladeando um crucifixo, encontram-se oito figuras masculinas, tendo nas mãos códices e penas e um rolo de texto. Divididas em dois grupos de quatro figuras, um de cada lado da cruz, alguns dos personagens podem ser claramente identificados. Vê-se, no grupo da direita, claramente a figura dos Evangelistas, cada um com seu atributo identificador: São João e a águia, São Lucas e o touro, São Mateus e o anjo, e São Marcos e o Leão. Já nas figuras da esquerda, conquanto suas figuras apresentem uma grande semelhança com aquelas já mencionadas, a aparência do São Marcos do primeiro grupo é um tanto diferente da do segundo grupo. Caso se trate, no entanto, dos mesmos evangelistas em ambos os grupos, talvez sua duplicação justifique-se pela inscrição latina: “o que vimos, anunciamos” – na primeira parte, são os evangelistas durante o ministério de Cristo; na segunda, com o Senhor já morto e seus livros concluídos.

Uma outra possibilidade seria de que o primeiro grupo fosse composto por profetas, mas neste caso a identificação seria impossível. Pois são seis os profetas maiores e doze os menores, e o cabeção apresenta apenas quatro.

Por fim, cabe registrar que a estampa traz ainda a rubrica *Audran Sculp.*, no canto inferior esquerdo. Trata-se de uma assinatura comum aos diversos artistas daquela família, vários deles gravadores e que mais tarde seriam relacionados na divulgação das obras de Watteau (1684-1721). Dado o ano da publicação ter sido o de 1705 – porém a estampa poderia estar pronta antes – tanto poderia ser o já mencionado Gerárd (ou Girard) Audran (1640-1704), como ainda Benoit Audran, o velho (1661-1721), e Jean Audran (1667-1756).

Cumprer destacar que todos eram lioneses (HIND: 1923, p.422), e naquela cidade (*Lugdunum* é o nome latino de Lyon) a Bíblia foi impressa.

4.1.1.4 A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFEÇÕES, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA AO PRINCIPE NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. DEPUTADO DA REAL MEZA DA COMISSAO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LIVROS. EDIÇÃO NOVA. PELO TEXTO LATINO QUE SE LHE AJUNTOU, E PELOS MUITOS LUGARES QUE VÃO RETOCADOS NA TRADUÇÃO E NOTAS.

Esta, que é a primeira versão da Bíblia em português³⁰⁴, foi publicada em sete volumes: seis deles na oficina de Simão Tadeu Ferreira, e o último na oficina da Academia Real de Ciências, ambas em Lisboa. A cronologia de sua publicação deu-se da seguinte maneira. O Tomo I veio à luz em 1794, e ia do Gênesis ao Pentateuco. O Tomo II, em 1797, contendo os livros de Josué, dos Juizes, de Ruth, dos Reis e dos Paralipômenos (Crônicas). O Tomo III, em 1800, com os livros de Esdras, de Tobias, de Judite, de Ester, de Jó, os Salmos, os Provérbios, o Eclesiastes e o Cântico dos Cânticos. O Tomo IV, de 1803, trazia os livros da Sabedoria, do Eclesiástico, de Isaias, de Jeremias e Baruch. O Tomo V, de 1807, com os Livros de Ezequiel, Daniel, os doze Profetas Menores e os dois dos Macabeus. O Tomo VI, de 1818, com os quatro Evangelhos, os Atos dos Apóstolos e a Epístola aos Romanos. E, finalmente, o Tomo VII, de 1819, contendo o restante das Epístolas de S. Paulo, as de S. Tiago, de S. Pedro, de S. João, de S. Judas, e o Apocalipse.

Apesar de ser relativamente extensa (sete volumes de cerca de duzentas páginas, 17cm de altura), a obra apresenta poucas estampas.

A primeira delas³⁰⁵ (**Fig.699**), antes da folha de rosto, traz um retrato do Príncipe D. João (futuro D. João VI) a quem a obra é dedicada, desenhada e gravada por Gaspar Fróis Machado (*Frois delin. e sc.*).

³⁰⁴ A primeira tradução completa e agrupada numa única obra, bem entendido. Como pode ser visto nas informações da folha de rosto do TOMO I, há a referência de que aquela se tratava de uma edição nova. Isto se explica pelo fato de que o Pe. António Pereira de Figueiredo (1725-1797) já havia publicado, em 1778, *O Novo Testamento de Jesu Christo, traduzido em portuguez segundo a vulgata com várias annotações históricas, dogmáticas e moraes*, em dois volumes e, entre 1783 e 1790, um *Testamento Velho, traduzido em portuguez segundo a Vulgata Latina...*, em dezessete volumes, ambos na Régia Oficina Tipográfica, de Lisboa. In: <http://catalogo.bnportugal.pt/ipac.jsp?session=X25K048366187.526750&profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionsummary&uri=full=3100024~!1060232~!169&ri=1&aspect=subtab11&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=antonio+pereira+de+figueiredo&index=GW&uinde=x=&aspect=subtab11&menu=search&ri=1#focus>.

³⁰⁵ Tal estampa foi retirada do volume de Mariana. Encontramo-la no exemplar da Biblioteca do Caração.



Fig.699. Retrato do Príncipe D. João.

A segunda verifica-se na folha de rosto (**Fig.700**) e se repete em todos os volumes, de autoria do já mencionado Joaquim Carneiro da Silva (*Silva delin.*) e gravada por Gaspar Fróis Machado (*Frois sculp.*), que morreu num naufrágio, aos 37 anos de idade, em 1796 (RACZINSKY, 186). Sua rubrica também consta no Tomo II, impresso em 1797, depois de sua morte (**Fig.701**). Em razão do avançado estado de deterioração do Tomo III, Tomo IV e Tomo VI, não pudemos identificar qualquer marca do gravador – à guisa de exemplo, destacamos a folha de rosto do Tomo VI (**Fig.702**).



Fig.700. Folha de rosto do Tomo I, com as rubricas *Silva delin.* e *Frois sculp.*



Fig. 701. Folha de rosto do Tomo II, com as mesmas rubricas.



Fig.702. Folha de rosto do Tomo VI, da qual se perderam a data e as rubricas.

No Tomo V, publicado em 1807, repete-se a rubrica *Silva delin.*, mas para o gravador passa a constar o registro *Neves esc.*, artista que não conseguimos até o momento identificar. Já no Tomo VII, final, consta que *J.C. Silva* [Joaquim Carneiro da Silva³⁰⁶] *delin.*

³⁰⁶ Joaquim Carneiro da Silva, durante muito tempo de sua carreira como desenhista, assinou somente *Silva*. Todavia, a partir de fins do século XVIII e, sobretudo, na primeira década do XIX, passará a identificar-se como *J.C. Silva*, como notamos anteriormente quando tratamos do Missal da *Typographia Régia*. Acreditamos que tenha procedido desta

e *G.F. Queiroz* [Gregório Francisco Queiroz] *Sculp.* É curioso notar que estes mesmos artistas também colaboraram no Missal da *Typographia Régia*, de que tratamos anteriormente. Mas outros nomes já conhecidos daquela referida obra aqui estarão presentes, como adiante veremos, quando tratarmos dos cabeções que se encontram no primeiro capítulo de cada tomo.

4.1.1.4.1 A Folha de rosto da Bíblia de António Pereira de Figueiredo

Dadas as dimensões do presente trabalho, sentimo-nos em parte eximidos de uma longa análise iconográfica e iconológica das obras apresentadas. Em todo caso, julgamos pertinente dedicarmos algumas linhas neste sentido, para uma melhor compreensão.

Na folha de rosto (**Fig.703**) da Bíblia em questão, verifica-se, no alto e no centro, o sol irrompendo de nuvens de tempestade – no centro dele tendo gravado em hebraico o nome de Javé – iluminando uma composição arquitetônica e vertendo as chamas da Epifania.

No centro do vão existente entre duas pilastras, à feição de um tecido estendido, encontram-se as informações principais sobre a obra (título, autoria da tradução, dedicatória, permissões, e outras informações).

Defronte a pilastras, à esquerda, o Cristo ressurrecto empunhando a cruz e pisando com seu pé esquerdo um medalhão que apresenta a cena do Pecado Original. À direita e em oposição ao Salvador, o Patriarca Moisés, segurando sua vara e apoiando-se nas Tábuas da Lei. Ambos encontram-se de cada lado de um patamar que apresenta uma escada de três degraus, no centro baixo da composição.

No primeiro degrau encontra-se uma figura feminina, alegórica, que apresenta em sua mão direita, elevado, um coração em chamas e sustem, na esquerda, um escudo que a identifica, com a seguinte inscrição: A CARIDADE/ he a principal/das/ VIRTUDES/ I Cor.13.13. No degrau inferior, outras duas virtudes a acompanham, também representadas de forma alegórica. À Esquerda, com os olhos voltados para o alto, e sobre uma âncora, encontra-se a Esperança. E à direita, com os olhos baixos contemplando uma cruz sustentada pela mão direita, e tendo, na esquerda o cálice da Eucaristia e o Corpo de Deus, a alegoria da Fé. Todas elas, portanto, na forma tradicional como são representadas as Virtudes Teologais.

maneira para não ser confundido com seu jovem e talentoso (RACZINSKY, op. cit., p. 273) colega Domingos José da Silva.

No espelho do patamar onde se encontra Cristo e no qual se apóia a Esperança, há um medalhão de folhas de louro com a seguinte inscrição: J. CHRISTO/Nos trouxe a/GRAÇA/e a Verdade./Jo.1.17. No seu equivalente sob Moisés, às costas da alegoria da Fé, e dentro de igual moldura, lê-se: A LEI/foi dada por/MOYSES./Jo.1.17.



Fig.703. Folha de rosto do Tomo I da *Bíblia* de António Pereira de Figueiredo.

4.1.1.4.2 Os Cabeções

No início de cada volume, sobre o título do livro ali contido, encontram-se cabeções alusivos ao tema que logo abaixo será tratado.

No Tomo I, do livro do Gênese, há a figura de Deus criando a luz (Gen.1:3) e a rubrica *Silva Fec*. E sem referência ao gravador. (**Fig.704**).



Fig.704. *Deus disse: “Faça-se a luz!”*... (Gen. 1:3).
Estampa de Joaquim Cameiro da Silva.

Já no Tomo II, que se inicia com o livro de *Josué* e é concluído com os *Paralipômenos* (Crônicas), encontramos o próprio patriarca representado a cavalo, no momento em que detém o sol (**Fig.705**), na batalha de Gabaon (Js.10:12) sobre as rubricas *Silva delin.* e *Lucius sculps.* Este último trata-se de José Lúcio da Costa (1763-?), o Coxinho, assim apelidado por ser manco, discípulo de Joaquim Carneiro da Silva e com o qual também trabalharia na Typographia do Arco do Cego (RACZINSKY, 39; 61-62;183).



Fig.705. “Sol, detém-te em Gabaon...”. (Js. 10:12). Estampa desenhada por Joaquim Carneiro da Silva e gravada por José Lúcio da Costa.

No Tomo III, que se inicia com Esdras, vê-se uma cena da reconstrução do Templo (Esd. 5:2), sem rubricas (**Fig.706**).



Fig.706. “Então, se levantaram Zorobabel, filho de Sealtiel, e Jesua, filho de Jozadaque, e começaram a edificar a Casa de Deus, que está em Jerusalém; e com eles os profetas de Deus, que os ajudavam” (Esd. 5:2). Sem rubricas.

No Tomo IV, que se inicia com o Livro da Sabedoria, é retratado o *Julgamento de Salomão*, o episódio em que ele identifica a verdadeira mãe de uma criança disputada, que àquela é restituída (que na verdade está em 1 Rs 3, 16-28), e as rubricas *Silva delin.* e *Costa Sculp* (**Fig.707**). Quanto a este último, acreditamos que deva se tratar de Raimundo Joaquim da Costa, um outro discípulo de Joaquim Carneiro da Silva (RACZINSKY, p.61).

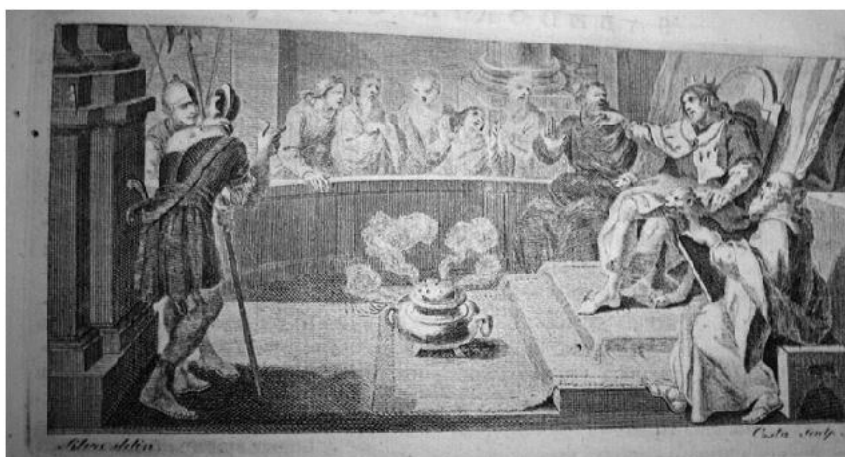


Fig.707. “Cortai pelo meio o menino vivo, disse ele, e dai metade a uma e metade à outra. Mas a mulher, mãe do filho vivo, sentiu suas entranhas enternecerem-se e disse ao rei: Rogo-te, meu senhor, que dês a ela o menino vivo; não o mateis; a outra, porém, dizia: Ele não será nem teu, nem meu; seja dividido!”. 1 Rs. 3:24-26. Rubrica de Joaquim Carneiro da Silva e Raimundo Joaquim da Costa.

O Tomo V, que tem início com *Ezequiel*, traz a estampa daquele profeta e da sua visão dos vale dos mortos (Ez. 37:1), e as rubricas *Silva delin.* e *D. J. Silva* [Domingos José da Silva, já mencionado] *sculp.* (**Fig.708**).



Fig.708. “Veio sobre mim a mão do Senhor; e o Senhor me levou em espírito, e me pôs no meio de um vale que estava cheio de ossos, e me fez andar ao redor deles; e eis que eram mui numerosos sobre a face do vale e estavam sequíssimos”. Ez. 37:1-2. Rubricas de Joaquim Carneiro da Silva e Domingos José da Silva.

O Tomo VI inicia-se com o Evangelho de *Jesu Christo segundo Matheus* e traz uma estampa com o batismo de Cristo por S. João Batista (Mt. 3:13-16) e as rubricas *H.J.S.* [Henrique José da Silva] *inve.* 1818 e *Theod. A. de Lima* [Theodoro António de Lima] *esculp.* (**Fig.709**) Trataremos desta gravura, mais detalhadamente, em capítulo posterior.



Fig.709. “Então, veio Jesus da Galiléia ter com João junto do Jordão, para ser batizado por ele ... E, sendo Jesus batizado, saiu logo da água, e eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como pomba e vindo sobre ele”. Mt. 3:13;16. Rubricas de Henrique José da Silva e Theodoro António de Lima.

Por fim, o Tomo VII traz a visão de São Paulo no caminho de Damasco, tal como descrito em At.9:3-4 – na verdade, esta passagem encontra-se no volume anterior – e as rubricas *J. Silva inv. e sculp.*, (**Fig.710**) que julgamos ser de Joaquim Carneiro da Silva, visto que ele era também gravador.



Fig. 710. “E, indo no caminho, aconteceu que, chegando perto de Damasco, subitamente o cercou um resplendor de luz do céu. E caindo em terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues”. At. 9:3-4. Rubrica de Joaquim Carneiro da Silva.

4.1.1.5 COMMENTARIUS LITTETALIS IN OMNES LIBROS VETERIS ET NOVI TESTAMENTI [...] AUCTORE R.P.D. AUGUSTINO CALMET [...]. TOMUS SEXTUS. VENETIIS MDCCLXXIII [1773]. TYPIS SEBASTIANI COLETI. Curiosa estampa na folha de rosto (Fig.711) onde se veem a deusa Atena e o deus Hermes (ou Minerva e Mercúrio), acompanhados de *putti*, ladeando uma moldura em cujo centro encontra-se o arcanjo São Miguel, que tem nas mãos a cornucópia da fartura e um coroa de louros (Fig.712). O cabeção, ou vinheta, traz ainda a rubrica *G.P.*, de quem mais tarde trataremos.



Fig.711. Folha de rosto.



Fig.712. Pormenor da mesma folha de rosto.

4.1.2 Demais livros

4.1.2.1 THEATRVM TERRAE SANCTA ET BIBLIORVM HISTORiarVM CUM TABULIS GEOGRAPHICIS AERE EXPRESSIS. AVCTORE CHRISTIANO ADRICHOMI DELPHO. COLONIAE, AGRIPPINA. SUMPTIBUS THOMAE VON COLLEN BIBLIOPOLAE IN PLATEA LATA. ANNO MDCCXXII [1722]. Apresenta uma folha de rosto muito decorada (**Fig.713**), sem rubrica, e diversos mapas da Terra Santa no miolo. A composição, marcadamente arquitetônica, traz no alto a figura de Cristo sustendo a cruz numa das mãos e a palma do martírio na outra. Abaixo dele, num medalhão, uma passagem bíblica que não logramos identificar. Nas laterais, Moisés com as Tábuas da Lei, e Josué, sustentando o sol. Na parte inferior da composição encontra-se uma cena bíblica retratando o transporte da Arca da Aliança.



Fig.713. Folha de rosto.

4.1.2.2 ATHANASII KIRCHERI [...]; ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE, IN X. LIBROS DIGESTA. [...] AMSTELODAMI, APUD JOANNEM JANSSONIUM À WAESBERGE, & HARREDES ELIZAEI WETERTRAET. ANNO [ilegível (1646)]³⁰⁷. Várias estampas.

Uma de nossas mais gratas surpresas no curso de nossas pesquisas foi a descoberta da obra mais instigante do jesuíta e cientista alemão Athanasius Kircher (1602-1680), a sua *Ars Magna Lucis et Umbra* (Arte Maior da Luz e da Sombra), e, ainda, em sua

³⁰⁷ A data foi estabelecida em consulta ao site <http://www.scienceandsociety.co.uk/results.asp?image=10314188>. Acessado em 16.10.2009.

primeira edição (**Fig.714**) – conquanto a data, na folha de rosto, fosse indecifrável³⁰⁸, como pode ser verificado em pormenor (**Fig.715**).



Fig. 714. Folha de rosto da *Ars Magna Lucis et Umbrae*.



Fig.715. Pormenor da folha de rosto.

Para nossa felicidade, também notamos que o livro não possui qualquer carimbo ou marca que pudesse situar seu ingresso àquele acervo como posterior ao século XVIII. Em suma, ele hipoteticamente poderia ter sido consultado pelos artistas mineiros do período, desde que conhecessem um pouco de latim, o que não era impossível, nem que obtivessem ajuda de alguém mais versado naquela língua.

A importância da obra de Kircher é imensa, quer do ponto de vista histórico, quer científico, quer artístico. Histórico, porque foi um dos primeiros grandes tratados sobre a ótica. Científico, porque ele é recheado de experiências e preocupações práticas. Artístico, porque ele dedica várias páginas à instrução dos pintores quanto à compreensão da perspectiva, o comportamento da luz e da sombra, as distorções das imagens, os conceitos de câmara clara e câmara escura, e o próprio funcionamento da Lanterna Mágica, a avó do cinema, que teria sido uma sua invenção (**Fig.738**, abaixo).

Deste modo, selecionamos um expressivo número de estampas ali encontradas, que indicam o cabedal teórico disponível aos artistas naquela obra (**Fig.716** a

³⁰⁸ Ver nota anterior.

Fig.741). Na medida do possível, procuraremos estabelecer uma identificação, ao menos temática, destas douçíssimas figuras, muitas das quais escapam ao nosso conhecimento. Nalguns casos, a legenda fará referência ao assunto tratado na mesma página, conforme o nomeou o autor.

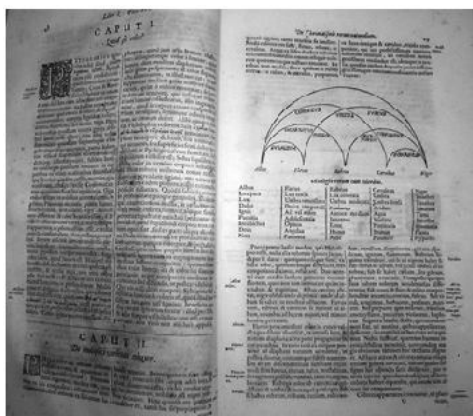


Fig.716. Considerações sobre as cores.

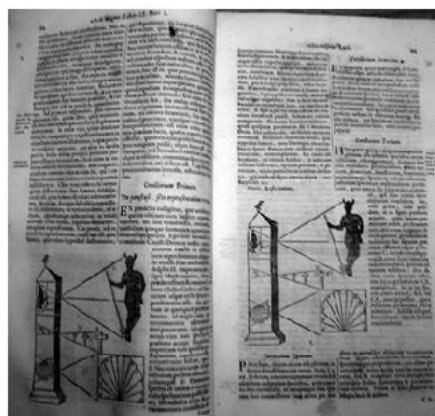


Fig. 717. De Parastasi...

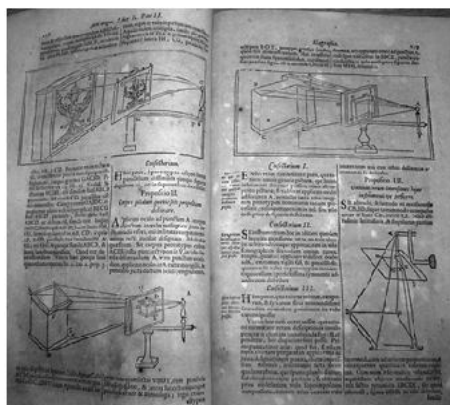


Fig.718. Estudos de perspectiva.

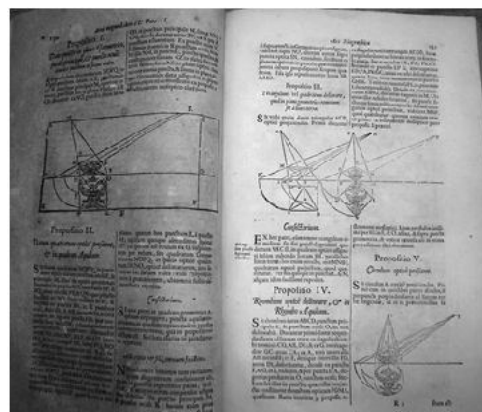


Fig.719. Estudos de perspectiva.

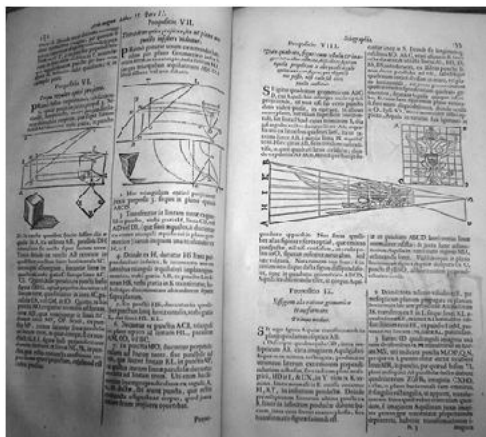


Fig.720. Estudos de perspectiva.

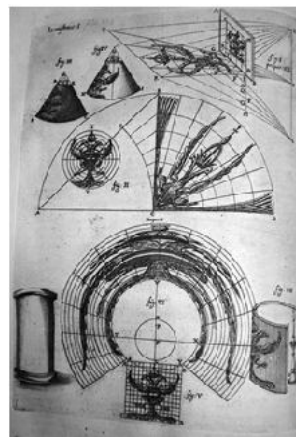


Fig.721. Anamorfozes.



Fig.722. Estudios de perspectiva.

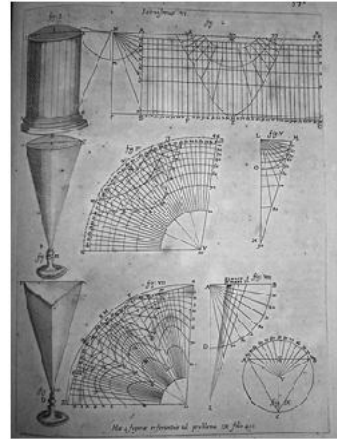


Fig.723. Estudios de perspectiva.

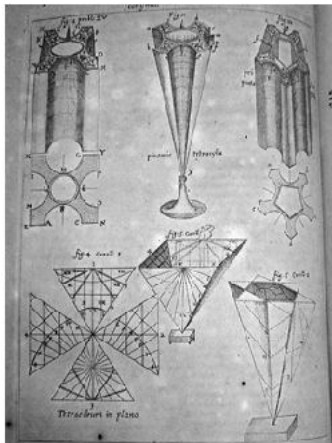


Fig.724. Estudios de perspectiva.

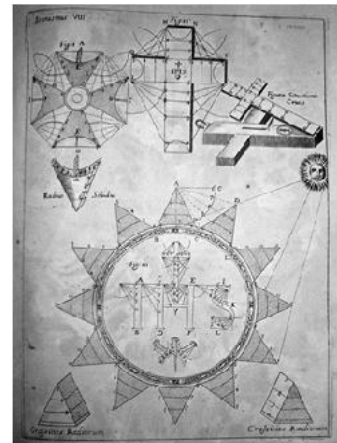


Fig.725. Estudios de perspectiva.



Fig.726. Estudios de perspectiva.



Fig.727. Estudios de perspectiva.

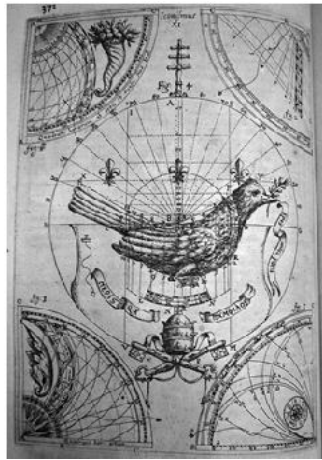


Fig.728. Estudios de perspectiva.

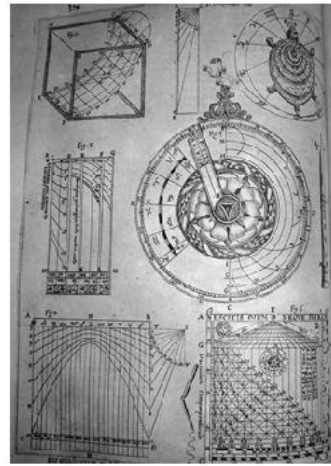


Fig.729. Estudios de perspectiva.

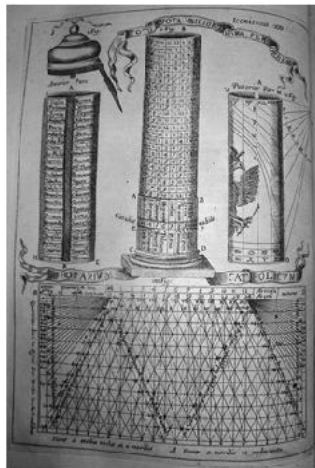


Fig.730. Iconismus...

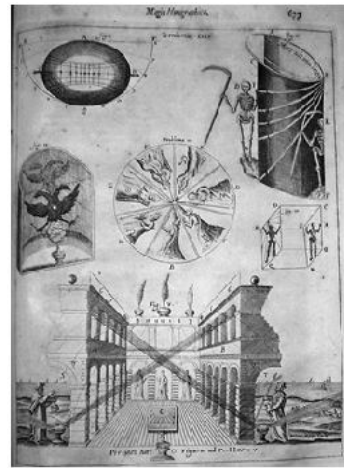


Fig.731. Magia Horographica.



Fig.732. Estudios de óptica.

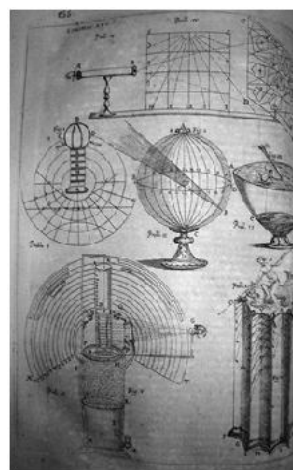


Fig.733. Estudios de óptica.



Fig.734. Imagens da natureza; paisagem ilusionista; estudo de óptica.



Fig.735. Estudos de óptica.

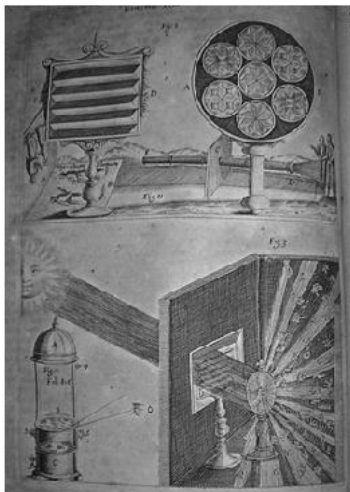


Fig.736. Estudos de óptica.

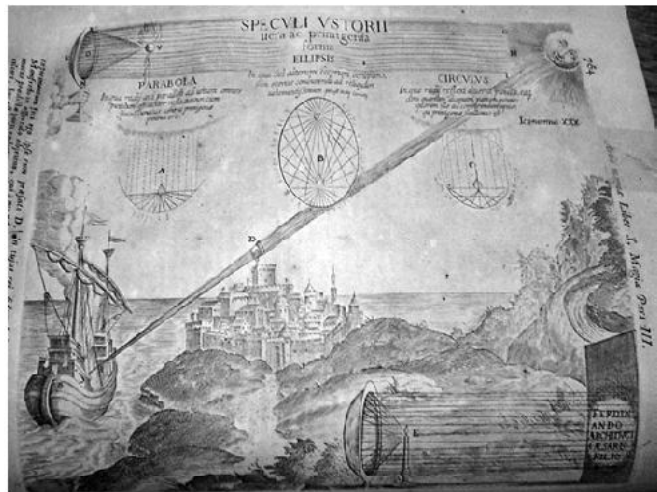


Fig.737. Estudos de óptica.

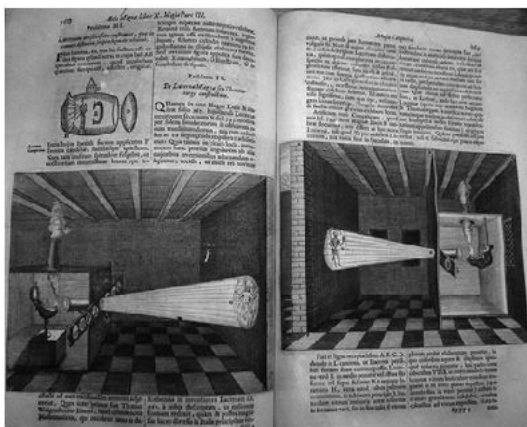


Fig.738. A Lanterna Mágica (Lucerna Magica).

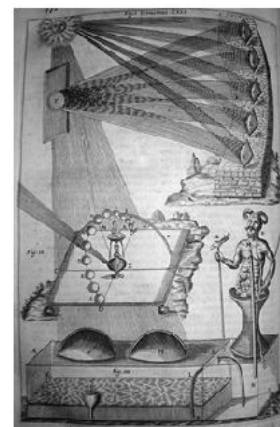


Fig.739. Estudos de óptica.

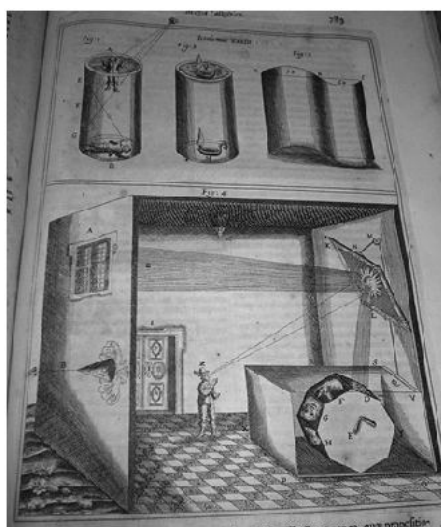


Fig.740. Estudos de óptica.

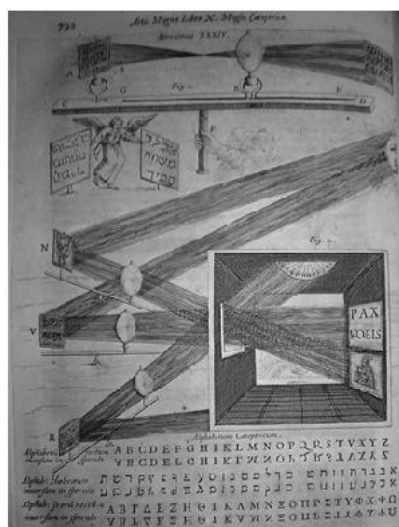


Fig.741. Estudos de óptica.

4.2 LIVROS DO MUSEU DA MÚSICA/PALÁCIO DOS BISPOS

Conforme relatado anteriormente, o Museu da Música dispõe de vários livros em seu acervo, a maioria deles relativos ao tema principal que nomeia aquela instituição.

Ainda assim, encontramos referências a diversos missais ali existentes. Alguns deles encontravam-se indisponíveis para a consulta pelos motivos já referidos. Outros eram exemplares dos missais da *Typographia Regia* de que já tratamos, revelando mais uma vez a ampla circulação que aquelas publicações conheceram. Seus frontispícios e estampas, portanto, não serão aqui reproduzidos. Para que conste do registro, encontramos volumes das edições de 1782, 1797 e 1818. Também da *Série Plantiniana*, encontramos uma edição de 1724, já reproduzida no capítulo anterior.

Porém dois outros missais, de diferente procedência, chamaram nossa atenção.

4.2.1 MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAX. JUSSU EDITUM CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM. VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LIV. [1754]. Estampas na folha de rosto (**Fig.742** e **Fig.743**), cabeção, ou vinheta, no missal intemo aos santos ibéricos (**Fig. 744** e **Fig. 745**) e duas estampas no corpo da obra (**Fig.746** e **Fig.747**). Não apresenta rubricas.



Fig.742. Folha de rosto do Missal de 1754.



Fig.743. Pormenor da mesma folha de rosto.



Fig.744. Folha de rosto das missas dos santos ibéricos.

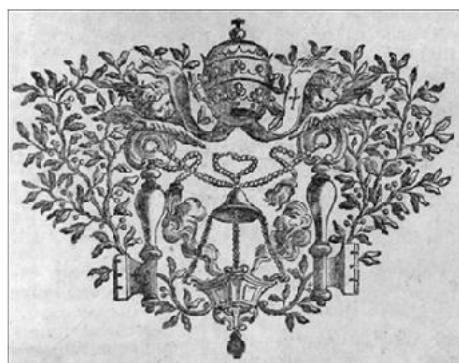


Fig.745. Pormenor da mesma folha de rosto.



Fig.746. Agonia.



Fig.747. Ressurreição.

4.2.2 MISSALE / ROMANUM / EX DECRETO SACROSANCTI / CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, / S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI / JUSSU EDITUM / CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. / AUCTORITATE RECOGNITUM. / VENETIIS / APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LXIII. [1763]. Estampas na folha de rosto (**Fig.748** e **Fig.749**), e na folha de rosto do missal interno dedicado à Ordem Terceira Franciscana (**Fig.750** e **Fig.751**). Não há a presença de estampas, cabeções ou vinhetas no corpo da obra.



Fig.748. Folha de rosto do Missal de 1763.



Fig.749. Pormenor da mesma folha de rosto.

A estampa traz um retrato de S. Pedro apóstolo ladeado pelas alegorias da fé e da Igreja, que nos levaram a indagar se não seria esta o modelo da estampa da folha de rosto dos missais da *Série Typographia Regia*. No canto inferior esquerdo, encontra-se a rubrica *B. Falconi S.*, e deste não encontramos quaisquer informações.



Fig.750. Folha de rosto das missas próprias aos santos da Ordem Terceira dos Frades Menores (Franciscanos).



Fig.751. Pormenor da mesma folha de rosto.

Recenseada parte dos livros possíveis de conterem imagens que se encontram nos fundos de Mariana, passemos ao inventário das obras disponíveis no acervo do Santuário do Caraça, em Santa Bárbara, MG.

5 OS LIVROS DO CARAÇA

Desde o início de nosso projeto de pesquisa, a Biblioteca do Santuário do Caraça se nos afigurou como um acervo privilegiado para nossos fins. Além de bicentenária, é fartamente documentado que Manuel da Costa Ataíde passou ao menos duas temporadas ali, durante as quais trabalhou na pintura e douramento da Capela (1807-1808), pintou o retrato do Irmão Lourenço, fundador daquela casa monástica e de quem se tornou amigo, bem como produziu ali a sua célebre Santa Ceia, em 1828. Em vista disto, julgamos bastante plausível que o artista tivera acesso a alguns dos livros depositados ali. Entretanto, no curso de nossas pesquisas, tivemos algumas informações que, em boa parte, alteram nossa expectativa frente às considerações que havíamos formulado.

Se, de fato, já existiam livros naquela pia instituição aos tempos do Irmão Lourenço (1770-1819)³⁰⁹ – cerca de vinte e sete volumes, todos religiosos³¹⁰ –, a coleção somente tomaria vulto a partir da chegada dos Irmãos Lazaristas, na década de 1820, que trouxeram algumas publicações da Europa (da casa provincial dos Lazaristas, em Lisboa, e do convento de Varatojo), além do Rio de Janeiro. Ou seja, é de se presumir que a maioria das obras ali hoje existentes tenham se somado ao acervo a partir daquela data. Por outro lado, não é impossível que alguns dos tomos que compõem a coleção tenham sido doados pela Cúria de Mariana, ou por outras instituições e pessoas, e que, portanto, já circulassem no ambiente mineiro anterior àquela época. Ainda assim, quando pensamos na passagem de Ataíde pelo Caraça, contando a casa já oito anos sob os padres lazaristas, é de se imaginar que se encontrasse bastante abastecida sua biblioteca.

Outro ponto que corrobora nossa hipótese quanto à circulação dos livros no período, livros que foram acolhidos no Caraça, reside no fato de que ao menos cinco volumes que pertenceram ao Cônego Luis Vieira da Silva, inconfidente, que teve os bens seqüestrados pela Devassa, encontram-se justamente ali³¹¹.

Existem, porém, certos aspectos que enfraquecem uma teoria quanto à pureza setecentista, ou do início de oitocentos, do acervo. Pois muitas das principais raridades que fazem parte da Biblioteca do Caraça foram adquiridas pelo Pe. Miguel Maria Sipolis, diretor do Caraça entre 1854-1857, e 1861-1867. Encontramos diversos livros preciosos com

³⁰⁹ O período aqui registrado é o de sua chegada ao Caraça até sua morte. Sua data de nascimento é desconhecida, assim como seu nome completo e sua origem, dando motivos a várias lendas tecidas ao seu redor.

³¹⁰ As principais informações relativas à Biblioteca do Caraça foram obtidas através de entrevistas com a sua bibliotecária. E, também, ZICO: 1988, e do artigo, s.d., mimeografado, de Paulo Gomes Leite, "O Significado cultural do Caraça".

³¹¹ Tratam-se das obras de São Jerônimo, publicadas em seis volumes por Paulo Manúcio, em Roma, no século XVI. No auto de seqüestro foram arrolados como *Sancti Hieronimi, opera, seis volumes in-folio (Autos da Devassa, volume 6, p.89)*.

sua assinatura e datas até posteriores à sua passagem por aquela instituição (1870), e indicações inequívocas de que as adquirira em Roma, por exemplo.

Por fim, há mais dois pontos a serem considerados. Seminário e Colégio que foi, um dos principais do Brasil entre meados do século XIX e XX, muitos acréscimos por meio de doações e compras devem ter se juntado à sua biblioteca, que já contou com um acervo de mais de 50.000 volumes. Mas ela também conheceu supressões. Além da degradação natural de muitos volumes, o prédio que abrigava os livros foi quase inteiramente queimado no incêndio, em 28 de maio de 1968, e, daquele montante, foram salvos ainda cerca de 15.000 volumes, graças à coragem dos padres e alunos. Dentre as obras que desapareceram, acredita-se, estava toda a série de missais que um dia pertenceram ao Caraça.

Finalmente, logramos ainda outros embaraços por conta da ordem de classificação das obras. Por vezes encontrávamos claros sinais de que alguns títulos pertenciam à instituição antes da passagem do bibliófilo Pe. Sipolis. Noutras, encontrávamos preciosidades que enriqueceriam sobejamente nossas descobertas, mas que, infelizmente, tiveram de ser deixadas de fora, pois eis que traziam a assinatura daquele superior.

Concluindo, nossos resultados são, em grande parte, mais especulativos que comprobatórios. Relacionam-se mais a possibilidades quanto à circulação de certos livros do que com as certezas de que eles efetivamente se encontrassem no ambiente em questão no recorte temporal que selecionamos como objeto de estudo.

Esclarecidos estes pontos, vamos para a relação.

5.1 OS LIVROS SACROS

5.1.1 Bíblias

5.1.1.1 BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS SIXTI V. PONT. MAX. IVSSV RECOGNITA ATQUE EDITA. ANTVERPIAE EX OFFICINA PLANTINIANA APUD IOANEM MORETUM. MDC.III [1603]. Folha de rosto decorada (**Fig.752**), sem rubrica.



Fig.752. Folha de rosto da Bíblia de 1603.

Apesar de sua elaborada folha de rosto, o volume não traz quaisquer outras estampas.

A página, arranjada com elementos arquitetônicos, tem no tímpano dois *putti* ladeando um medalhão com a cena da Criação. Abaixo dele, no friso, dentro de medalhões, as cenas da criação de Eva, do Pecado Original, do Sacrifício de Isaac, de Moisés recebendo dos céus as tábuas da Lei e uma alegoria da Igreja Triunfante, com a cruz da Ressurreição numa das mãos e o orbe terrestre na outra, acima da legenda *gratia et veritas per Jesum Christum facta est* (João 1:17). Nas laterais da composição, à frente de uma colunata, encontram-se Moisés, com os mandamentos, e o Rei Davi, com sua harpa, ambos ladeando o título da obra, que tem sob ele uma imagem de Cristo na Cruz, cujo sangue jorra para um receptáculo, sobre a legenda *haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris* (Isaías 12:3). Na parte inferior da composição, encontram-se os quatro evangelistas, com seus atributos identificadores: Mateus e Marcos, à esquerda, e Lucas e João, à direita. Entre os dois primeiros e os dois últimos encontra-se uma cena que retrata um papa entregando a um homem ajoelhado, ou recebendo dele, a própria Bíblia, sob a luz do Espírito Santo e sobre a legenda *Accipe et devora*, alusão ao livro do Apocalipse 10:9.

5.1.1.2 BIBLIA HEBRAICA EORVNDEM LATINA INTERPRETATIO XANTIS PAGNINI LVCENSIS [...] AVRELIE ALLOBROGVM. EXCUDEBAT PETRUS DE LA ROUIER [data ilegível: provavelmente 1609]. Folha de rosto (Fig.753).decorada (sem rubricas), e inexistência de estampas ou gravuras.



Fig.753. Folha de rosto da *Bíblia Hebraica*.

A figura central é o Bom Jesus do Horto, e às suas costas encontram-se algumas passagens do Antigo Testamento, como a morte de Abel e, acreditamos, o afogamento dos egípcios no Mar Vermelho. Bastante elaborada.

5.1.1.3 BIBLIA SACRA CVM GLOSSA ORDINARIA PRIMUM QUIDEM A STRABO FULDENSI [...] ET POSTILLA NICOLAI LYRANI [...]. TOMIS SEX COMPREHENSA. [...]. DVACI EXCUDEBAT BALTAZAR BELLERVS SUIS ET IOANNIS KEERBERGII ANTUERPIENSIS SUMPTIBUS ANNO [ilegível: 1617]. Folha de rosto decorada (**Fig.754**), sem rubrica do artista.



Fig.754. Folha de rosto da Bíblia de 1617.

Também composta por temas arquitetônicos, a estampa traz a figura alegórica da Teologia, de corpo inteiro, ladeada por duas alegorias, a Sinagoga e a Igreja. A primeira alça sobre a cabeça um medalhão como pentagrama judaico simbolizando também o Pentateuco, ou Torá, os cinco primeiros livros da Bíblia, assim como seus nomes em latim, junto às pontas da estrela: *Genesis, Exodus, Leviticus, Numeri e Deuteronomii*. No pentágono do centro o nome de Javé em caracteres hebraicos. Já a segunda, em simetria com a primeira, ergue também o seu, com o monograma de Cristo: *J.H.S.* Ambas estão a meio-corpo, sobre estípites.

5.1.1.4 BIBLIA SACRAE VULGATAE EDITIONIS, SIXTI V. & CLEMENTIS VIII. [...] AUCTORE JO: BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...]. PARS ALTERA. VENETIIS, MDCCXLI [1741] EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.755**) e no corpo da obra, ao início dos livros ou das principais passagens. Sem rubricas.

Apesar de sua folha de rosto diferente, em seu miolo é praticamente o mesmo da Bíblia de Du Hamel (**Fig. 756**) citada no capítulo anterior (q.v. 1.1.), publicada em Veneza, na *Typographia Remondiniana* em 1774. Ambas apresentam cabeções, ou vinhetas, bastante simples, provavelmente xilogravuras cujas pranchas foram abertas muito antes de sua publicação, tratando-se de mais um caso de apropriação de antigas imagens para novas edições.

Quanto à primeira parte desta obra, a PARS PRIMA, ainda que conste dos catálogos da Biblioteca dos Bispos e do Santuário do Caraça, infelizmente não foram encontrados durante a nossa pesquisa. Em todo caso, pela existência de parte desta obra no fundo de Mariana, julgamos bastante conclusiva a sua circulação nas Minas Gerais dos séculos XVIII-XIX.



Fig.755. Folha de rosto. Bíblia de 1741.

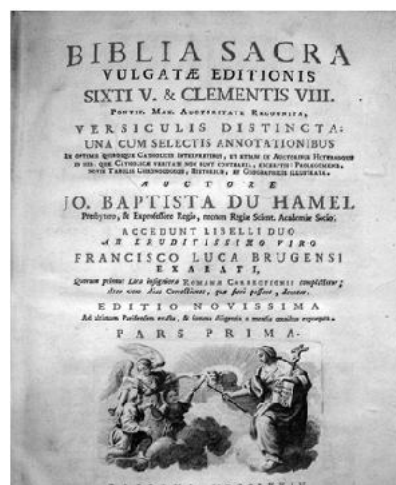


Fig.756. Reprodução da Fig.311.

Bastante simples, quase esquemáticas, as vinhetas devem ter caído no apreço do público em geral, pois foram de certa forma reutilizadas ainda numa outra edição posterior, como veremos no próximo tópico.

Seguem, abaixo, alguns cabeções, ou vinhetas que selecionamos, dentre os muitos possíveis, todos eles do Evangelho de Mateus (Fig. 757 a Fig.761).



Fig.757. O Evangelista Mateus.



Fig.758. Natividade.



Fig.759. Epifania.



Fig.760. Batismo de Cristo.



Fig.761. Tentação de Cristo.

5.1.1.5 BIBLIA SACRAE VULGATAE EDITIONIS, SIXTI V. & CLEM. VIII. [...]JUXTA EDITIONEM PARISIENSEM ANTONII VITRE. [...] VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. MDCCLIV [1754]. Cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.762**) e no corpo da obra, no início dos livros ou das principais passagens. Algumas com rubricas.

A *BIBLIA SACRA*, na edição do impressor veneziano Nicolau Pezzana, de 1754 apresenta em sua folha de rosto (**Fig.763**) uma estampa com as alegorias da Igreja (simbolizando o Novo Testamento) em situação de proeminência frente a da Sinagoga (o Antigo Testamento), iluminadas pelo Cordeiro de Deus (Jesus Cristo) deitado sobre o livro dos sete selos (o Livro do Apocalipse, Ap. 5:1).

Trata-se de uma representação bastante comum no período, e por seu aspecto acreditamos se tratar de um trabalho contemporâneo à edição da obra. Chama a atenção o fato de que, aqui, a Igreja não apareça utilizando a coroa pontifícia, como vemos em muitos outros casos.



Fig.762. Folha de rosto da *Bíblia* de Nicolau Pezzana, Veneza, 1754.



Fig.763. Pormenor da folha de rosto.

Já em seu interior, todavia, encontram-se 204 estampas, quais cabeções, ou vinhetas, que são, inequivocamente, anteriores ao século XVIII e que, acreditamos, tenham sido realizadas para versões anteriores da Bíblia publicada por aquela casa impressora ou que foram adquiridas, herdadas ou copiadas de outras tipografias, com exceção do fato de que, aqui, elas trazem molduras com *putti*. Todas elas são relativas aos textos que lhes seguem e encontram-se geralmente no início dos livros ou em passagem relevantes dos capítulos. Encontram-se elas divididas em 125 no Antigo Testamento e 79 no Novo Testamento, e iniciam-se por uma cena múltipla, marcada pela sincronicidade de eventos na mesma estampa, representando a criação de Eva a partir da costela de Adão e a ordem de Deus para que dominassem todos os animais (Fig. 764). Trata-se da única figura *assinada*, com a rubrica G.P.F, que acreditamos se tratar de Gaspare Oselli, também conhecido como Gaspare Padovano (*Gaspare Padovano Fecit*), um artista atuante em Veneza no século XVI. Outras trazem a rubrica V.F, e G.R., ainda não identificadas por nós.

Seguem-se os cabeções, ou vinhetas, que consideramos mais interessantes (Fig. 765 à Fig.785).



Fig.764. “E criou Deus o homem à sua imagem: à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra”. Gn.1:27-28.



Fig.765. O Sacrifício de Noé.



Fig.766. A Torre de Babel



Fig.767. O Sacrifício de Isaac.

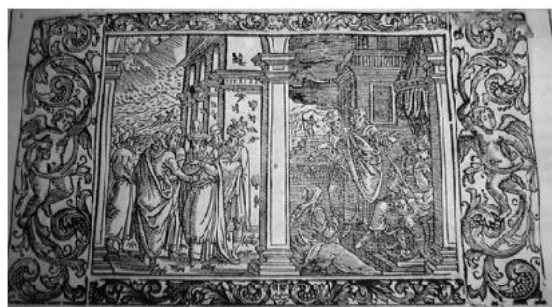


Fig.768. A Praga dos gafanhotos.



Fig.769. A Travessia do Mar Vermelho.

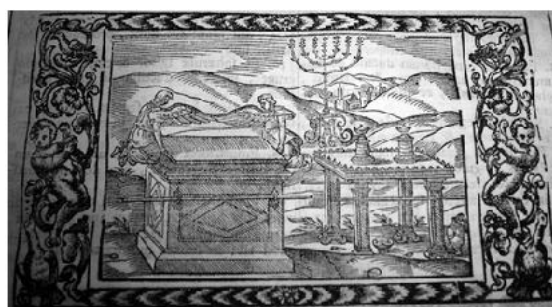


Fig.770. A Arca da Aliança.



Fig.771. Sansão derrubando as colunas do templo.



Fig.772. A Construção do Templo de Salomão.



Fig. 773. Planta de parte do Templo de Salomão.



Fig.774. Mateus (Rubrica:VF).



Fig.775. Marcos



Fig. 776. Lucas (Rubrica: VF).



Fig.777. João (Rubrica: GR:G. Rossi?)



Fig.778. (Mateus): Cristo perante Pilatos.



Fig. 779. (João): Jesus e a Samaritana.



Fig.780. (João): No Lago de Tiberíades.

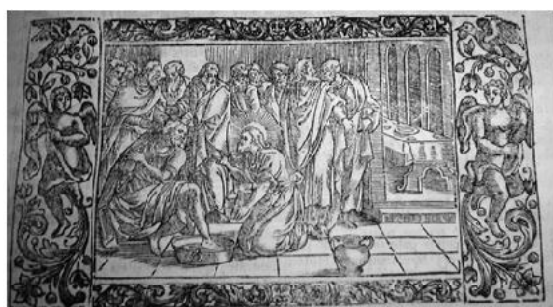


Fig.781. (Lucas): Lava-pés.



Fig.782. (João): Anunciação.



Fig.783 (Atos): Epifania.



Fig.784. (Apocalipse). Cena não identificada.



Fig.785. (Apocalipse). A prostituta da Babilônia.

Para nosso trabalho, todavia, as figuras que mais interesse revelaram foram as dos profetas maiores – a Isaías (**Fig.786**), Jeremias (**Fig.787**), Baruque (**Fig.788**), Ezequiel (**Fig.789**) e Daniel (**Fig.790** e **Fig.791**) – e menores – Joel (**Fig.792**), Amós (**Fig.793**), Abdias (**Fig.794**), Oséias (**Fig.795**), Jonas (**Fig.796**), Miquéias (**Fig.797**), Naum (**Fig.798**),

Habacuque (Fig.799), Sofonias (Fig.800), Ageu (Fig.801), Zacarias (Fig.802) e Malaquias (Fig.803).

8



Fig.786. Isafas.



Fig.787. Jeremias.



Fig.788. Baruque.



Fig.789. Ezequiel.



Fig.790. Daniel.



Fig.791. Daniel.



Fig.792. Joel.



Fig.793. Amós.



Fig.794. Abdias.



Fig.795. Oséias.



Fig.796. Jonas.



Fig.797. Miquéias.



Fig.798. Naum.



Fig.799. Habacuque.



Fig.800. Sofonias.



Fig.801. Ageu.



Fig.802. Zacarias.



Fig.803. Malaquias.

A grande importância dessas gravuras, possivelmente já encontradas no cenário das Minas coloniais, será tratada, com mais vagar, na Conclusão do presente trabalho.

5.1.1.5.1 Comparação entre as Bíblias

Como dissemos anteriormente, há uma imensa semelhança entre as vinhetas da Bíblia da *Typographia Balleoniana*, de 1741, e esta, de Nicolau Pezzana, de 1754, como pode ser vista numa pequena amostragem que toma algumas das imagens apresentadas no Evangelho de Mateus (**Fig.804 à Fig.813**), sendo a principal diferença entre elas a presença das molduras, que se verificam nas últimas, e estão ausentes nas primeiras³¹².



Fig.804. São Mateus (Bíblia de 1741).



Fig.805. São Mateus (Bíblia de 1754).

³¹² Para uma maior facilidade da comparação dos temas principais, decidimos não exibir as molduras das vinhetas da Bíblia de 1754.



Fig.806. Natividade (Bíblia de 1741).



Fig.807. Natividade (Bíblia de 1754).



Fig.808. Epifania (Bíblia de 1741).



Fig.809. Epifania (Bíblia de 1754).



Fig.810. Batismo de Cristo (Bíblia de 1741).



Fig.811. Batismo de Cristo (Bíblia de 1754).



Fig.812. Tentação de Cristo (Bíblia de 1741).



Fig.813. Tentação de Cristo (Bíblia de 1754).

5.1.2 Outros livros sacros

5.1.2.1 BENEDICTI HAEFTENI SCHOLA CORDIS [...]. BRUXELLAE, HIERONYMOS VERDUSSEM, 1600. A informação sobre o editor local e ano não se encontra na folha de rosto (**Fig.814**), mas, sim, no colofão.

São muitos os aspectos curiosos acerca deste livro. Em primeiro lugar, parece se tratar de uma rara edição voltada ao público infantil – certamente nobre ou afluente, que frequentasse escolas –, dado o aspecto de sua pregação e também pela natureza das estampas. Quanto a elas, aliás, aos olhos modernos, chama certa atenção uma aparente mescla de alguns aspectos que hoje chamaríamos de bizarros, ou sádicos, das gravuras e, ao mesmo tempo, piègas ou kitsch, das quais selecionamos algumas (**Fig.815 a Fig.840**).

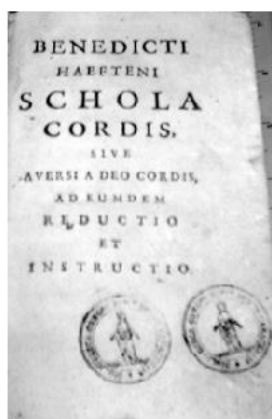


Fig.814. Folha de rosto.

Fig.815. *Cordis Fuga*.Fig.816. *Cordis Vanitas*.



Fig.817. Cordis Divisio.



Fig.818. Cordis Contritio.



Fig.819. Cordis Humiliatio.



Fig.820. Cordis Donatio.



Fig.821. Cordis Sacrificium.



Fig.822. Cordis Ponderatio.



Fig.823. Cordis Probatio.



Fig.824. Aratio Cordis.



Fig.825. Seminatio in Cor.



Fig. 826. *Cordis Irrigatio.*



Fig. 827. *Cordis Flores.*



Fig. 828. *Cordis Custodia.*



Fig. 829. *Cordis Protectio.*



Fig. 830. *Cordis Vulneratio.*



Fig. 831. *Cordis Vinculum.*



Fig. 832. *Pvlcrvm Cordis Christi Colvmna.*



Fig. 833. *Stimvlvs Cordis Christi Flagella.*



Fig. 834. *Sepimentvm Cordis Corona Spinea.*



Fig.835. *Compvnctio Cordis
Clavo Timoris Dei.*



Fig.836. *Cordis in Cruce
Expansio.*



Fig.837. *Crucis in Corde
Plantatio.*



Fig.838. *Apertio Cordis
Lancea Longini.*



Fig.839. *Mvstvm Cordis e
Torcvlari Crvcis.*



Fig.840. *Thalamvs Cordis in
Christi Sepvlchro.*

5.1.2.2 ΠΑΝΑΠΙΟΝ [PANARION], HOC EST, ARCA MEDICA VARIIS DIVINÆ SCRIPTURÆ PRISCORUMQUE PATRUM ANTIDOTIS ADUERSUS ANIMI MORBOS INSTRUCTA [...] EDITA À IOANNE BUSÆO SOCIETATIS IESU THEOLOGO. APVD. GIORGIVM VARISCHVM. M.D.C.XI [1611]. Folha de rosto (**Fig.841**) de grande interesse, em que os Pecados Capitais são representados na forma de monstros híbridos.

Fig.841. Folha de rosto do *Panarion*.

5.1.2.3 COMMENTARIUS IN ESDRAM, NEHEMIAM, TOBIAM, IVDITH, ESTHER, ET MACHABEOS, AVCTORE R.P. CORNELIO CORNELII A LAPIDE E SOCIETATE IESV [...]. ANTVERPIAE APUD IOANNEM & IACOBVM MEVRSIOS. ANNO M. DC. XLV [1644]. Folha de rosto decorada (Fig.842) por *putti* segurando os instrumentos da Paixão de Cristo ao redor de Seu monograma (Fig.843).

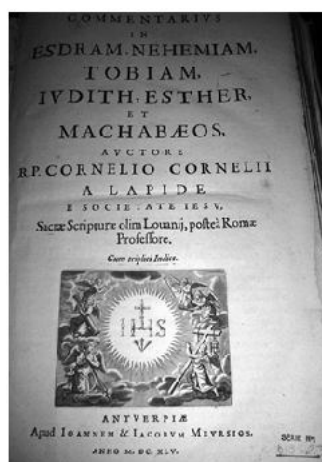


Fig.842. Folha de rosto.



Fig.843. Pormenor da folha de rosto.

5.1.2.4 FRANCISCI PONAЕ CARDIOMORPHOSEOS SIVE EX CORDE DESVMPTA EMBLEMATA SACRA. VERONAE. SUPERIORUM PERMISSU. MDCXXXV [1645]. Folha de rosto decorada (Fig.844) com a Santíssima Trindade no alto, o Rei Davi e sua harpa e o Apóstolo Paulo e sua espada. Não traz indicação do editor, apenas a rubrica G.G. f.

Infelizmente para nossos objetivos de pesquisa, ele traz a assinatura do Pe. Sipolis, datada de Roma em 1870, sendo, portanto, um dos livros adquiridos em suas viagens. Entretanto decidimos por sua reprodução, e de algumas de suas estampas, pelo seu aspecto bastante incomum e, ao mesmo tempo, indicativo da sensibilidade do período (Fig.845 a Fig.847).



Fig.844. Folha de rosto de *Corde...Emblemata*.



Fig.845. *Tunc Satiabor*.



Fig.846. *Viriliter Age*.



Fig.847. *Praeter rerum Ordinem*.

5.2 DEMAIS LIVROS

5.2.1 VITAE PLUTARCHI CHERONEI NOVISSIME POST IODOCUM BADIUM ASCESIUM LONGE DILIGENTIUS REPOSITAE: MAIOREQUE DILIGENTIA CASTIGATAE: CUM COPIOSIORE VERIOREQUE INDICE. NECNON CUM AEMILII PROBI VITIS. UNA CUM FIGURIS: SUIS LOCIS APTE DISPOSITIS³¹³ (Fig.848). [...] VENETIIS. MELCHIORREM SESSAM & PETRUM DE RAVANIS SOCIOS, ANNO DOMINI MCCCCCXVI [1516], DIE XXVI NOVEMBRIS (Fig.849). Este é o mais antigo livro com estampas pertencente ao acervo do Caraça.



Fig. 848. Folha de rosto.

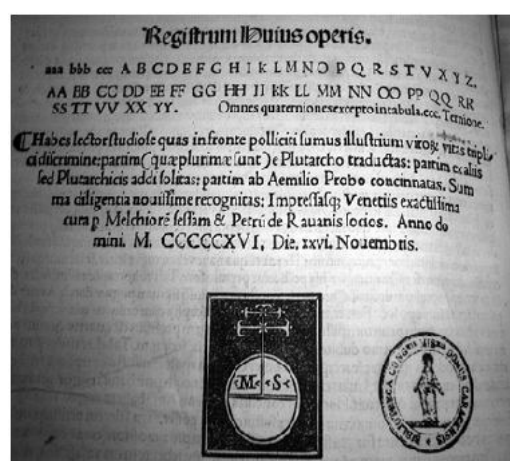


Fig.849. Colofão.

Trata-se de uma versão latina das célebres *Vidas Paralelas* (*BIOI ΠΑΡΑΛΛΕΛΟΙ*), de Plutarco de Queroneia (45-c.125 d.C.), com seus vinte e três pares de biografias comparadas de gregos e romanos ilustres, utilizado como fonte histórica e moral na Antiguidade Tardia e que, ao longo da Idade Média, e graças ao Cisma do Oriente, em 1054, passou a ser esquecida no Ocidente, sendo traduzido do grego somente a partir de fins do século XV. A edição presente vem também acrescida das *Vidas* de Emílio Probo³¹⁴. Ambas

³¹³ Numa tradução aproximada, *Novísimas Vidas do Quironeu Plutarco depois do muito diligente restabelecimento de Josse Bade da Ascensão. Com copioso índice verificado e com as vidas de Emílio Probo. Cada uma com figuras nos locais próprios.*

³¹⁴ Há uma longa controvérsia versando quanto ao fato de estas *Vidas* de Probo serem, na verdade, as *Excellentium Imperatorum Vitae*, de autoria de Cornélio Nepos (c.100-24 a.C). Cornélio Nepos escreveu uma obra conhecida como *De viris illustribus*, em dezesseis volumes, na qual as vidas de ilustres romanos e estrangeiros são analisadas em paralelo (antecedendo, portanto, Plutarco). Uma de suas partes, intitulada *De excellentibus ducibus exterarum gentium*, passou a ser conhecida como *Vitae excellentium imperatorum*, e por muito tempo foi atribuída ao gramático Emílio Probo, que viveu no século IV da era cristã. Entretanto, a partir da edição das *Vitae* por Lambinus, em 1569 (posterior, portanto, à versão de que ora tratamos), a autoria foi restituída a Nepos. Para uma melhor compreensão acerca desta controvérsia, q.v. o verbete *Nepos*, na Enciclopédia Britannica, 11ª ed., 1911. in http://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Nepos_Cornelius. Acessado em 27.10.2009.

foram estabelecidas, nesta versão, por Josse Bade (1462-1535), um impressor e homem de letras dos Países Baixos borguinhões.

Mas ainda que a folha de rosto não mencione, outros autores participam da obra. O primeiro mencionado é Lapo Fiorentino (*Lapum* ou *Iapum Florentinum*), que traduziu as vidas de Teseu e Rômulo, já em 1496³¹⁵, Licurgo e Numa Pompílio, Sólon e Públicola, Temístocles e Camilo, Péricles. O segundo é Donato Acciaiuoli (*Donatum Acciaiolum*), humanista florentino (1429-1478), responsável pela versão em latim das biografias de Alcebiades, Aníbal, Cipião Africano. O terceiro é Guarino Veronese (*Guarinus Vernonense*), ou Guarino da Verona (1370-1460), que traduziu as vidas de Coriolano, Fábio Máximo, Marcelo, Filopêmen e Tito, *Vida de Homero*, de outra obra de Plutarco. O quarto é Antonio Beccaria (*Antonium Becariam*), responsável pelas versões das vidas de Pelópidas. O quinto é Francesco Barbaro (*Franciscus Barbarus*), um nobre veneziano por casamento (*re uxoria*) e natural de Poggio, que traduziu a vida de Aristides, M. Catão. O sexto foi Antonium Tudertinum, que cuidou da vida de Timoleão, e o sétimo foi Leonardo Aretino (*Leonardus Aretinus*), que traduziu a vida de Paulo Emílio.

O volume conta com 102 estampas, das quais destacamos quatorze. Nove delas pertencem, indiscutivelmente, às *Vidas* de Plutarco. São os pares relativos às vidas de Sólon (**Fig.850**) e Públicola (**Fig.851**); Péricles (**Fig.852**) e Fábio Máximo (**Fig.853**); Nícias (**Fig.854**) e Crasso (**Fig.855**); Alexandre (**Fig.856**) e Júlio César (**Fig.857**); e Artaxerxes (**Fig.858**), que não é estudado em paralelo a outrem por Plutarco. A elas seguem-se uma vida de Homero (**Fig.859**), uma de Carlos Magno (**Fig.860**), um retrato de Emílio Probo (**Fig.861**), um de Platão (**Fig.862**) e outro de Aristóteles (**Fig.863**), cujas vidas seriam contadas por Probo.

³¹⁵ Apud in
<http://bdigital.bg.uc.pt/referencias.asp?i=02060200&t=THESEI%20VITA%20PER%20LAPUM%20FLORENTINUM%20EX%20PLUTARCHO%20GRAECO%20IN%20LATINUM%20VERSA>. Acessado em 27.10.2009.

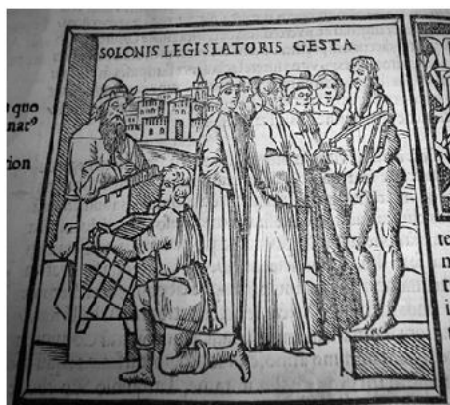


Fig.850. *Vida de Sólon.* Legenda: SOLONIS LEGISLATORIS GESTA.

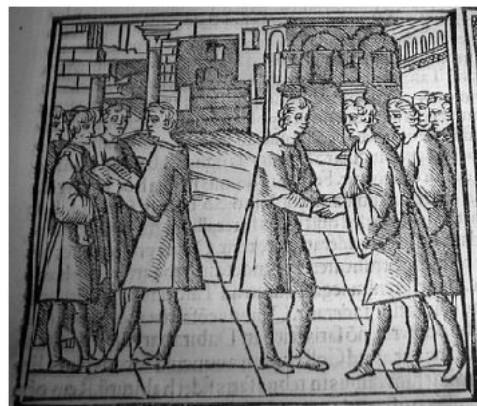


Fig. 851. *Vida de Público.* Sem legenda.



Fig.852 *Vida de Péricles.* Legenda: PERICLIS OLIMPII PRECONIA.



Fig.853. *Vida de Fábio Máximo.* Legenda: FABII MAXIMI FIDES.



Fig.854. *Vida de Nícias.* Legenda: NICIAS RELIGIONIS CVLTOR.



Fig. 855. *Vida de Crasso.* Legenda: CRASSI AVARISSIMI INFORTVNIVM.



Fig.856. Vida de Alexandre. Legenda: ALEXANDRI MAGNI SITIS.



Fig.857. Vida de Júlio César. Legenda: HEC IVLII CAESARIS FORTUNA.



Fig.858. Vida de Artaxerxes. Legenda: ARTOXERXIS CERTAMEN.



Fig.859. Vida de Homero. Legenda: QVOD CEPIMVS NON HABEMVS.



Fig.860. Vida de Carlos Magno. Legenda: CAROLVS ECCLESIE FILIVS.

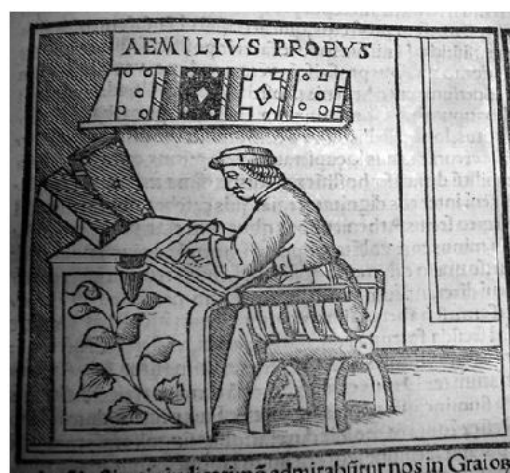


Fig.861. Retrato de Emílio Probo. Legenda: AEMILIVS PROBVS.

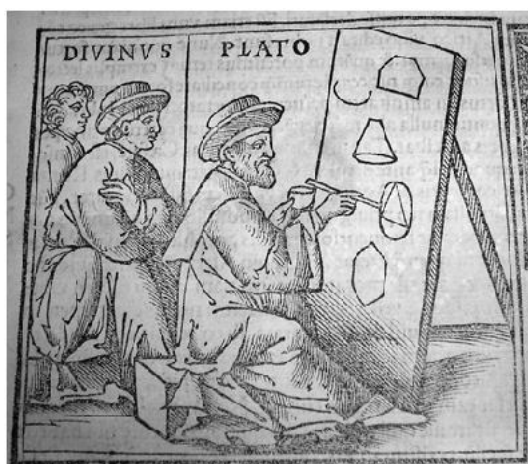


Fig.862. *Vida de Platão*. Legenda:
DIVINVS PLATO.



Fig.863. *Vida de Aristóteles*. Legenda:
ARISTOTELES NATVRE REGVLA.

5.2.2 LA GEOGRAFIA DI CLAVDIO TOLOMEO ALESSANDRINO, NUOUAMENTE TRADOTTA DI GRECO IN ITALIANO, DA GIROLAMO RUSCELLI [...]. IN VENETIA, APRESSO VINCENZO VALGRISI, M.D.LXVI [1561]. Folha de rosto (**Fig.864**) decorada com a curiosa figura de basilisco pendurado a uma cruz em T (**Fig.865**), numa referência possível à serpente de bronze (Números 21:8-9). Uma curiosa escolha para a Geografia de Ptolomeu, base da Igreja em assuntos cosmográficos.

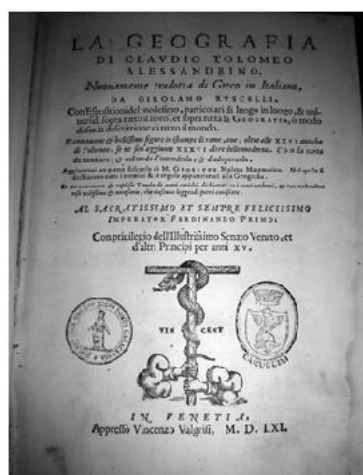


Fig.864. Folha de rosto da *Geografia*.



Fig.865. Pormenor da folha de rosto.

5.2.3 C. PLINNI SECVNDI NATURALIS HISTORIAE. LIBRI TRIGINTA SEPTEM. [...] AFFIXA SUIS LOCIS SIGISMUNDI GELENIJ [...]. VENETIIS, APUD HIERONYMUM SCOTUM. M D. LXXI [1571]. Folha de rosto decorada (**Fig.866** e **Fig.867**).

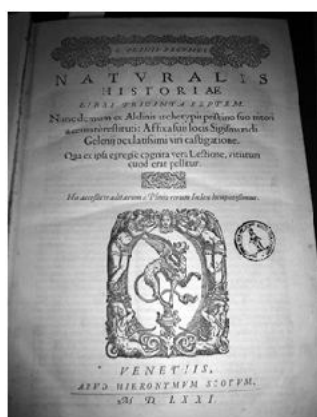


Fig.866. Folha de rosto *Naturalis Historiae*.



Fig.867. Pormenor da folha de rosto.

5.2.4 PLUTARCHI CHAERONENSIS MORALIA [...] VENETIIS, APUD HIERONYMUM SCOTUM. MDLXXII [1572]. A página foi restaurada (**Fig.868**) e não permitiu que descobríssemos o tradutor. Traz um belo cabeçã, ou vinheta, de uma Virtude sobre o globo sideral, trazendo um filactério onde se lê FIAT [IN] PAX IN VIRTUTE TVA (**Fig.869**).

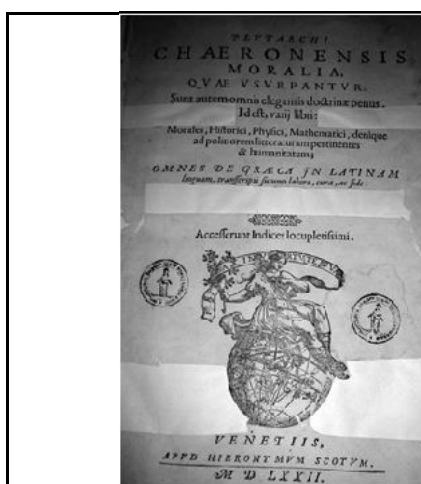


Fig.868. Folha de rosto *Plutarchi... Moralia*.



Fig.869. Pormenor da folha de rosto.

5.2.5 DELLA FISIONOMIA DELL'UOMO DE GIOVANNI DELLA PORTA. Sem folha de rosto e sem data, presumivelmente de 1573. Traz um retrato do autor (**Fig.870**) e a dedicatória e, como se pode ver, escrito pelo próprio punho de Miguel Maria Sipolis, seu nome e Roma, 1870. (**Fig.871**).

Este livro, evidentemente, não poderia fazer parte de nossa apresentação, já que sua chegada ao Caraça excede o recorte temporal por nós determinado. Ainda assim, achamos por bem registrá-lo no presente trabalho como uma prova da riqueza daquele acervo. Seleccionamos, também, algumas das principais estampas deste que é um livro clássico no estudo da Fisiognomonía e que foi muito utilizado por artistas do século XVI em diante na composição das feições humanas (**Fig.872 a Fig.877**).





Fig.874. La fronte del can bracco, e quella di Platone;
La fronte humana di forma quadrata simile à quella del Leone.



Fig.875. Del' orecchie della simia, e dell'huomo;
L'orecchie del cane picciole, e distese con l'orecchie dell'huomo.



Fig.876. Vn capo d'Aquila con il naso adunco, & quello di Sergio [sic] Galba.

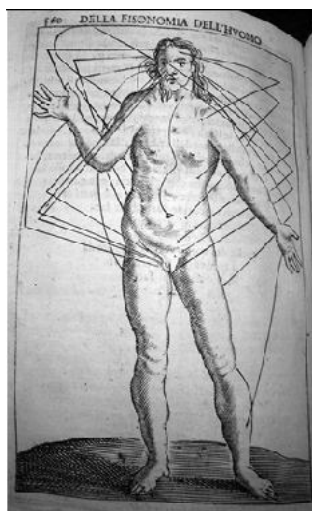


Fig.877. Representação das proporções no corpo masculino (metade esquerda) ante ao feminino (metade direita).

5.2.6 HIEROGLYPHICA SIVE DE SACRIS AEGYPTIORVM, ALIARVMQUE GENTIVM LITERIS COMENTARIJ IOANNIS PIERII VALERIANI BOLZANIJ [...]

BASILEAE, PER THOMAM GVARINUM, M.D. LXXV [1575]. Folha de rosto decorada (Fig.878) e retrato de Cosme de Médici a quem a obra foi dedicada (Fig.879).

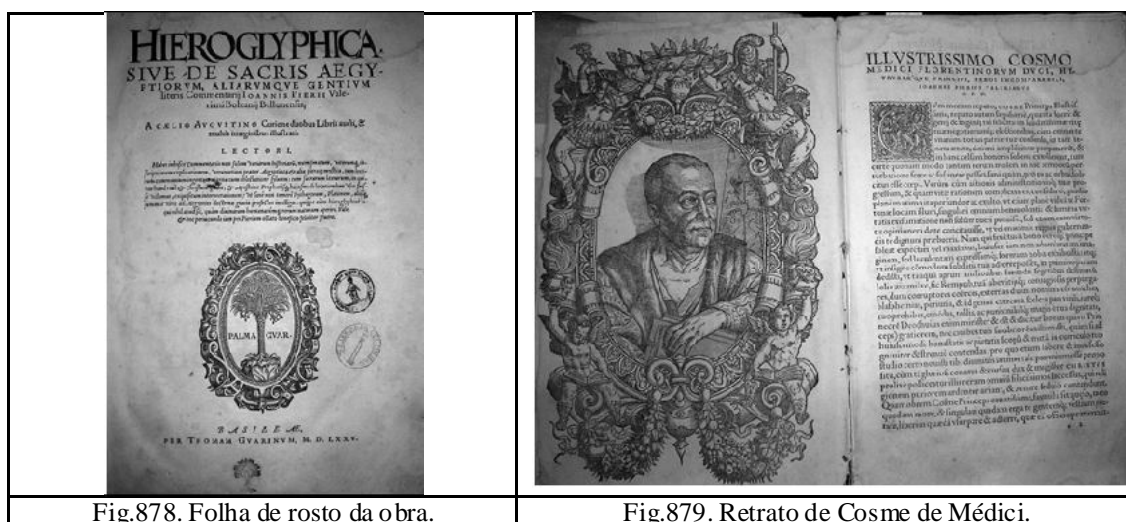


Fig.878. Folha de rosto da obra.



Fig.879. Retrato de Cosme de Médici.

A *Hieroglífica* de Giovanni Pietro Valeriano Bolzano (1477-1558) foi um dos mais influentes tratados de iconologia da história. Sua tentativa de interpretação dos hieróglifos egípcios – ainda que extremamente fantasiosa, veja, por exemplo, a interpretação dada a respeito da esfinge (Fig.880) – tornou-se uma referência para a figuração de muitos

estados da alma, comportamentos, vícios e virtudes pelos poetas e pintores de seu tempo e mesmo além deste. Sua importância, para muitos, rivalizava com a *Iconologia*, de César Ripa, e outros tratados do gênero.

No caso deste volume, como no precedente, acreditamos que sua incorporação à biblioteca do Caraça tenha se dado num período posterior ao por nós selecionado. Pois verifica-se, abaixo do carimbo do Caraça, um outro pertencente, decerto, a um alfarrábio italiano.

Mais uma vez, todavia, sentimo-nos no dever de apontar sua existência ali, e de reproduzir algumas de suas estampas (**Fig.881 a Fig.897**). Algumas delas trazem, inclusive, detalhes curiosos que revelam censuras às imagens: muitos órgãos genitais são rasurados a tinta (**Fig.888, Fig.894, Fig.895, Fig.896 e Fig.897**).

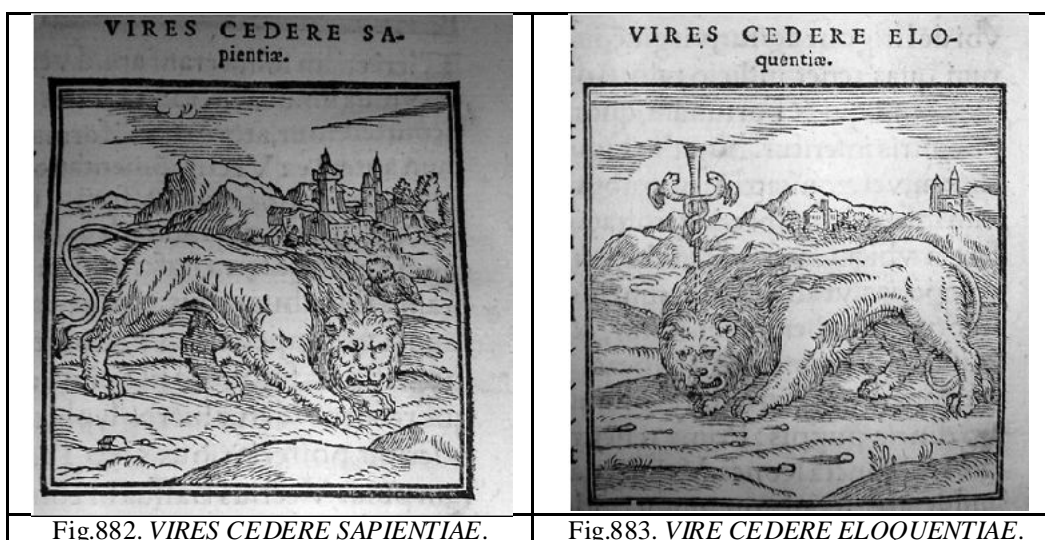




Fig.884. PIETAS.

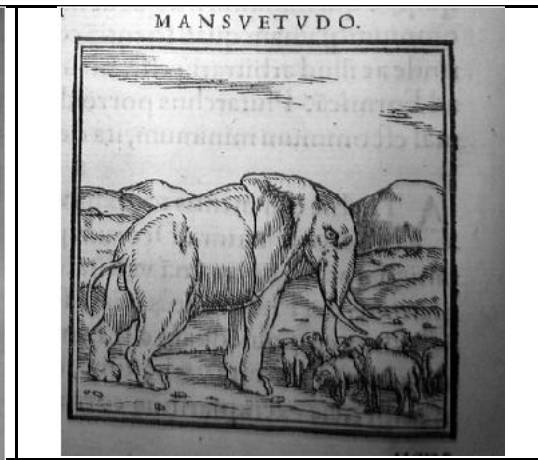


Fig.885. MANSVETUDO.



Fig.886. IRACUNDIA EX TARDITATE FEROCIOR.

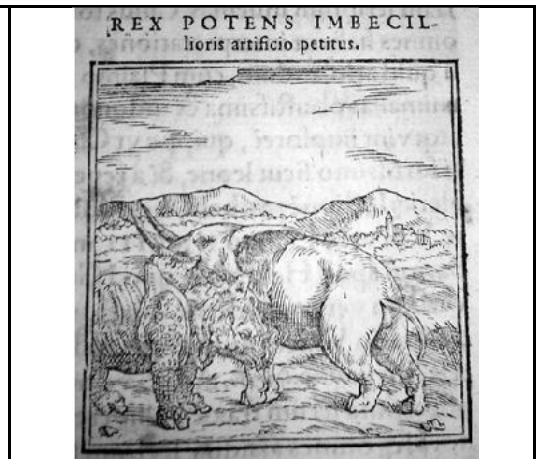


Fig.887. REX POTENS IMBECILLIORIS ARTIFICIO PETITUS.



Fig.888. IMPVDENTIA.

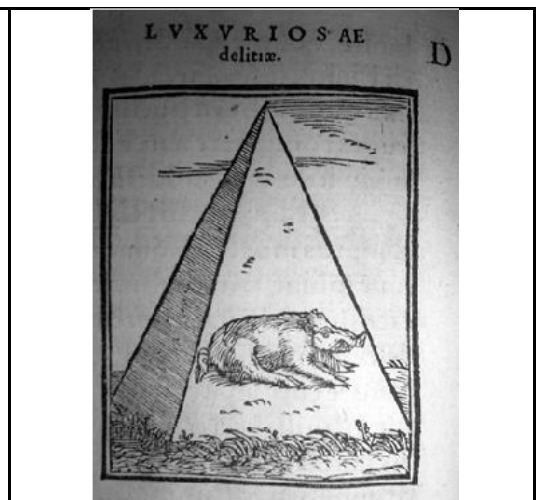


Fig.889. LVXVRIOSAE DELITIAE.

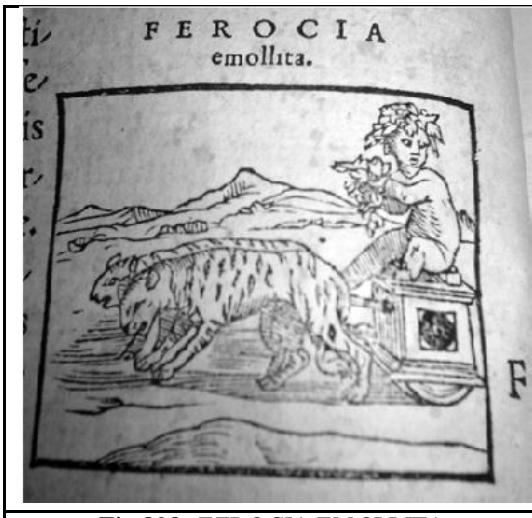


Fig.890. FEROCIA EMOLLITA.



Fig.891. HERESIAE.



Fig.892. OCULI DIVVM.

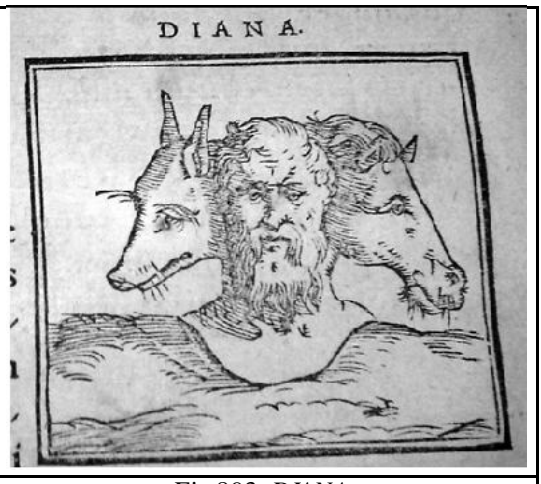


Fig.893. DIANA.

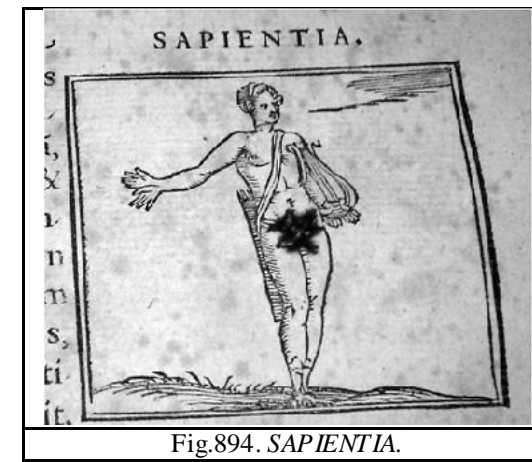


Fig.894. SAPIENTIA.



Fig.895. CONTINENTIA.

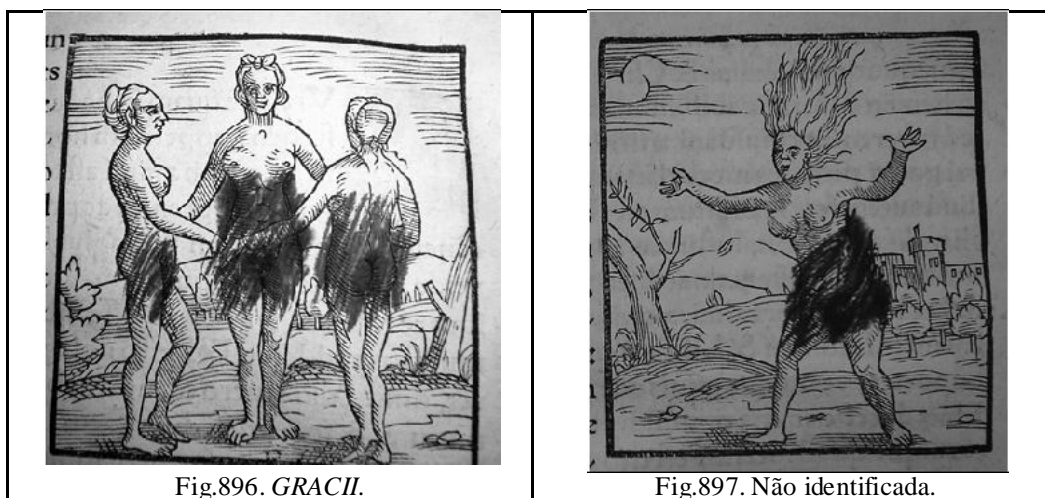


Fig.896. GRACII.

Fig.897. Não identificada.

5.2.7 PHILIPPVS PHINELLA DE PLANETARIA NATVRALI PHISIONOMIA. [s.n.] NEAPOLI, 1632. Sem folha de rosto, ou título, nem indicação do editor, a obra inicia-se com um retrato do autor (**Fig.898**). Segundo o catálogo da Biblioteca do Caraça, a obra seria intitulada, na verdade PHILONOMICA & MATROFEOPICA. Todavia, ela trata, explicitamente, das influências que os astros produziriam na fisionomia humana, como os textos relacionados às estampas proclamam. Sua inclusão no presente trabalho justifica-se por sua raridade, convergência com o nosso tema principal e, também, pela possibilidade de se encontrar há mais tempo naquele acervo: não há carimbos nem autógrafos do Pe. Sipolis, por exemplo. Selecionamos algumas imagens que, julgamos, destacam a relevância desta obra (**Fig.899 a Fig.905**).

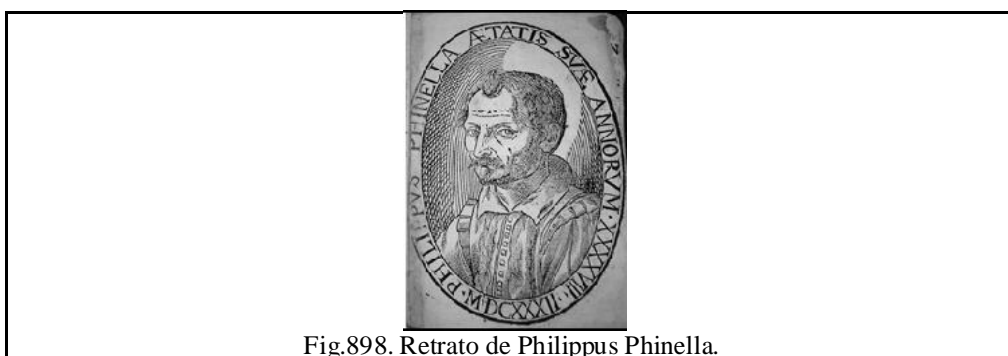


Fig.898. Retrato de Philippus Phinella.

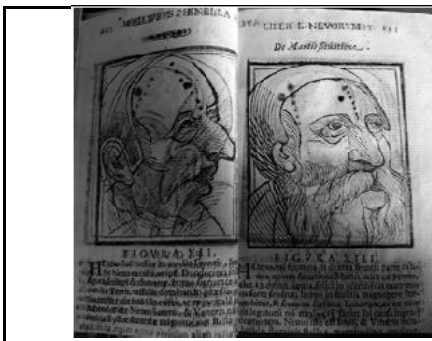


Fig.899. Ilegível; *De Martis situatione.*



Fig.900. Ilegível; *De Saturni situatione.*



Fig.901. FIGURA XXIII; FIGURA XXIV.



Fig.902. FIGURA XIV; *De Nervis in medio frontis apparentibus.*



Fig.903. FIGURA XXXIV; FIGURA XXXV.

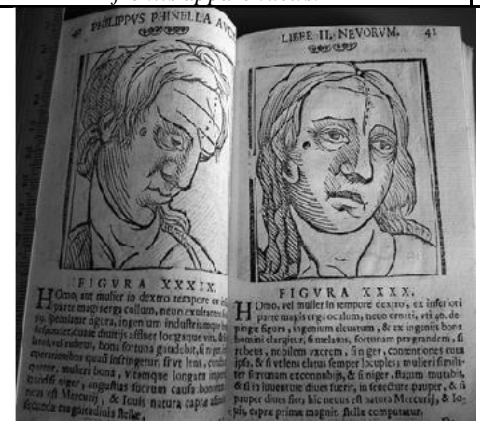


Fig.904. FIGURA XXXIX; FIGURA XXXX.



Fig.905. FIGURA LXXXV; *De nervis in dextra mentis cap.*

5.2.8 FLORA OUERO CVLTVRA DI FIORI DEL P.GIO: BATTISTA FERRARI SANESE DELLA COMP. DI GIESII DISTINTA IN QUATRO LIBRI E TRASPORTATA DALLA LINGUA LATINA NELL'ITALIANA DA LODOVICO AURELI PERUGINO. IN ROMA PER PIER.'ANT. FACCIOTII, 1638. Esta obra foi primeiro publicada em latim em 1633 e, posteriormente, impressa em italiano, traduzida pelo perugino Ludovico Aureli, em 1638 (o presente volume). Ela é um tratado em quatro livros sobre jardinagem e flores ornamentais dedicada ao Cardeal Francesco Barberini, sobrinho do Papa Urbano VIII (cujas armas se veem no alto da folha de rosto – as vespas dos Barberini).

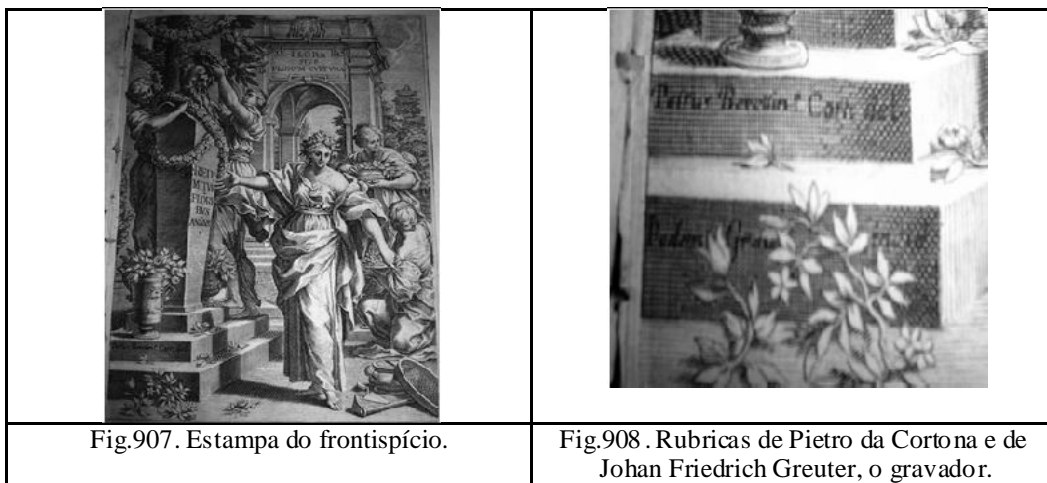
O objetivo da obra era a difusão de técnicas de cultivo de flores e plantas ornamentais, principalmente as exóticas, muitas apreciadas no século XVII (chamadas, então “flores peregrinas”). No primeiro livro apresenta-se a arte da jardinagem, dando uma visão geral sobre o cultivo de flores e manutenção de jardins; no segundo e terceiro livros, trata das “flores peregrinas” (*flori pellegrini*), e o quarto livro é dedicado sobretudo aos arranjos florais.

Suas estampas foram desenhadas por alguns dos mais importantes artistas do barroco – Pietro da Cortona, Giovanni Lanfranco e Andrea Sacchi – e as gravações couberam a Johann Friedrich Greuter, Anna Maria Vaiana e Claude Mellan.

Ainda que a decoração da folha de rosto seja bastante discreta (**Fig.906**), o livro traz uma bela estampa no frontispício (**Fig.907** e **Fig. 908**), retratando a Flora e outras deidades da natureza adornando uma pilastra dedicada a um discreto Priápo.



Fig.906. Folha de rosto da *FLORA*.



Seguem-se ainda plantas de jardins em forma de labirinto (Fig.909 a Fig.915).

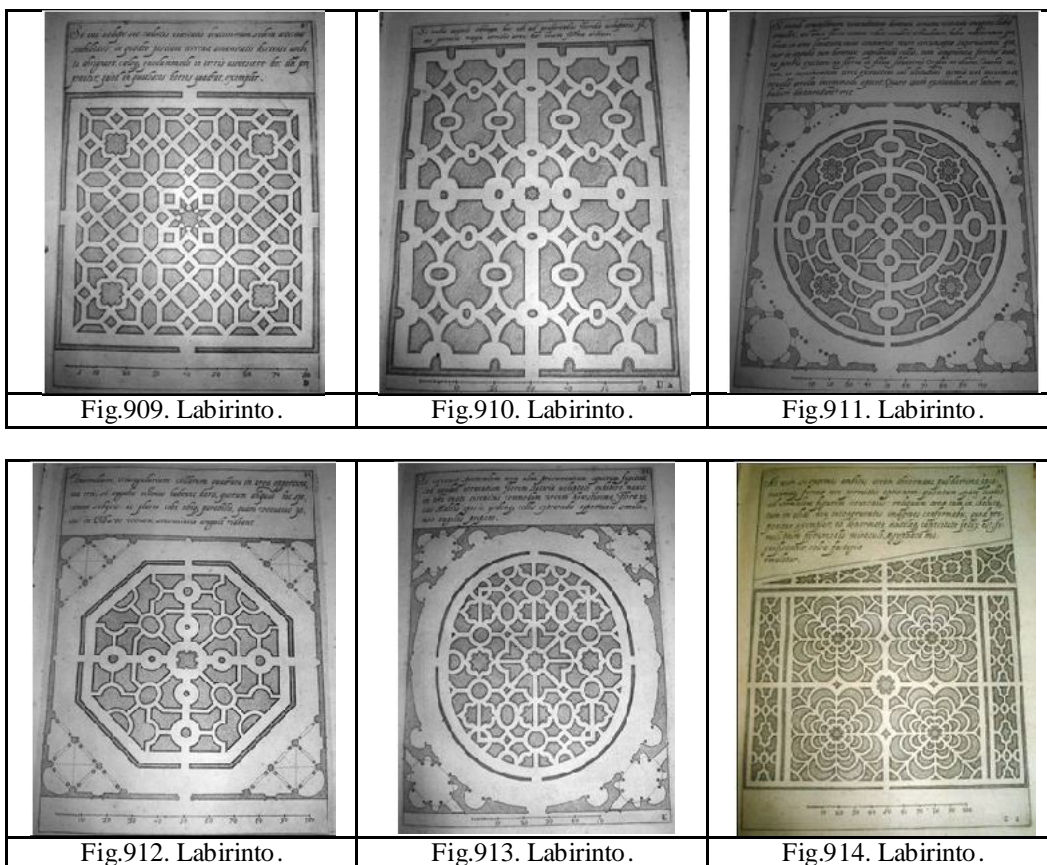
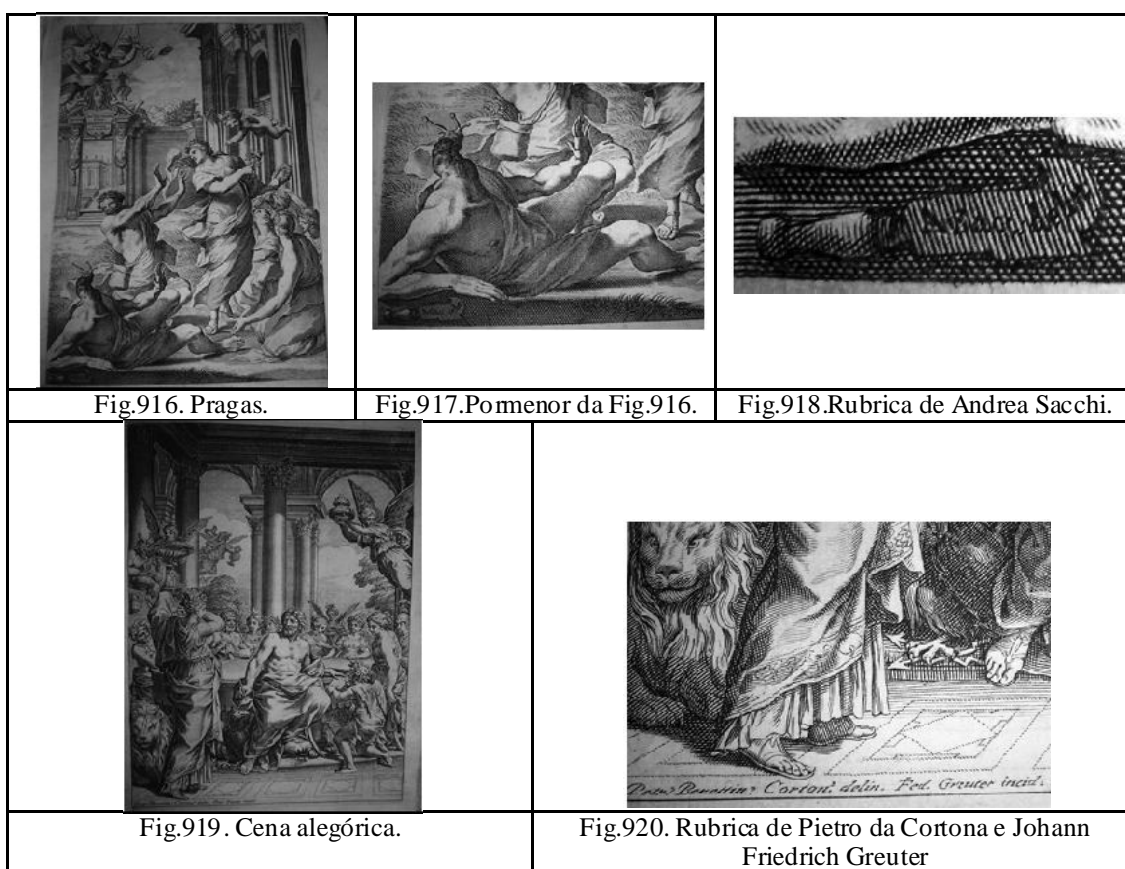
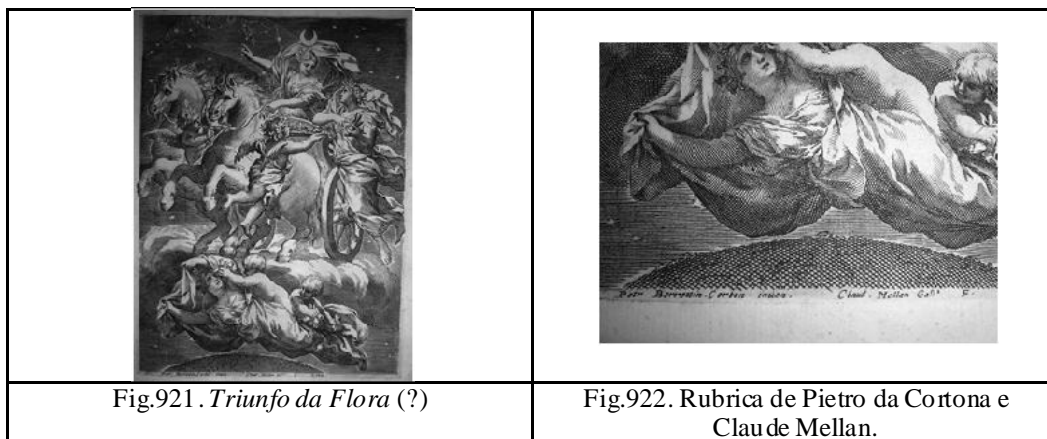




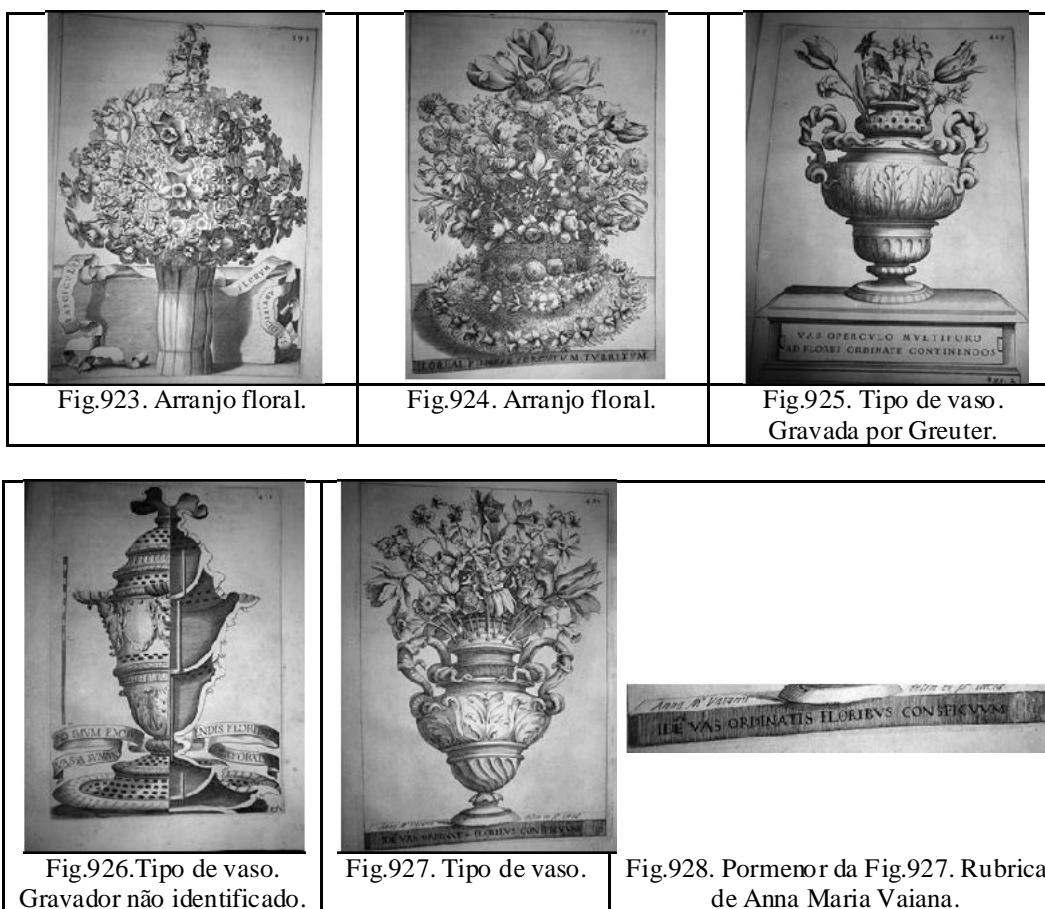
Fig.915. Labirinto.

Há também uma curiosíssima estampa na qual as ameaças ao cultivo de flores são antropomorfizadas, havendo até uma lesma com corpo humano (Fig.916 e Fig.917), desenhada por Andrea Sacchi (Fig.918), mas sem a rubrica do gravador. E ainda duas outras com imagens alegóricas cujo tema não conseguimos identificar. A primeira foi desenhada por Piero da Cortona e gravada por Johann Friedrich Greuter (Fig.919 e Fig.920), e a segunda (um Triunfo da Flora?) desenhada pelo mesmo artista, mas gravada por Claude Mellan (Fig.921 e Fig.922).

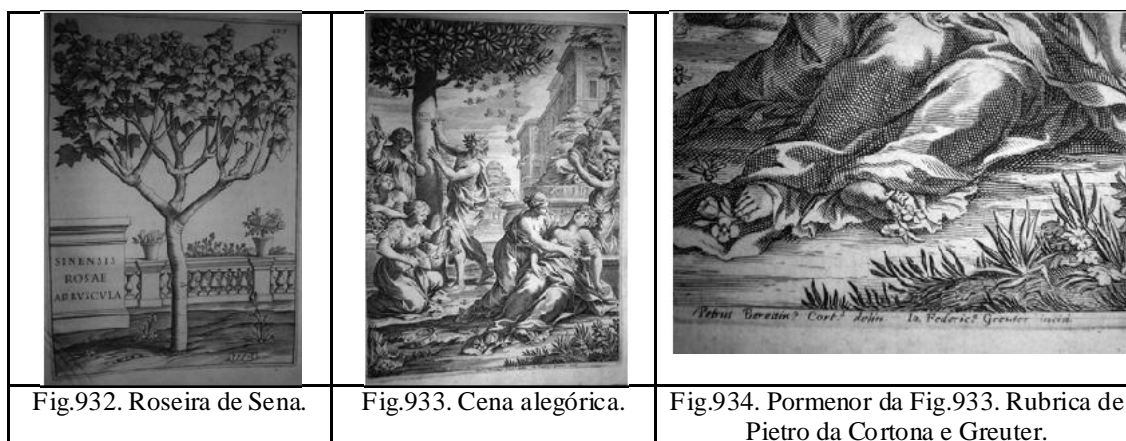
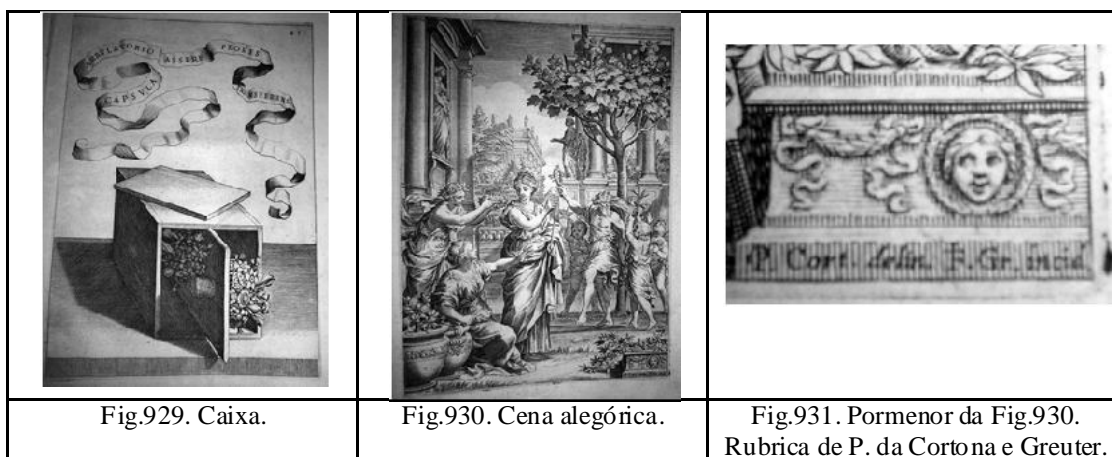




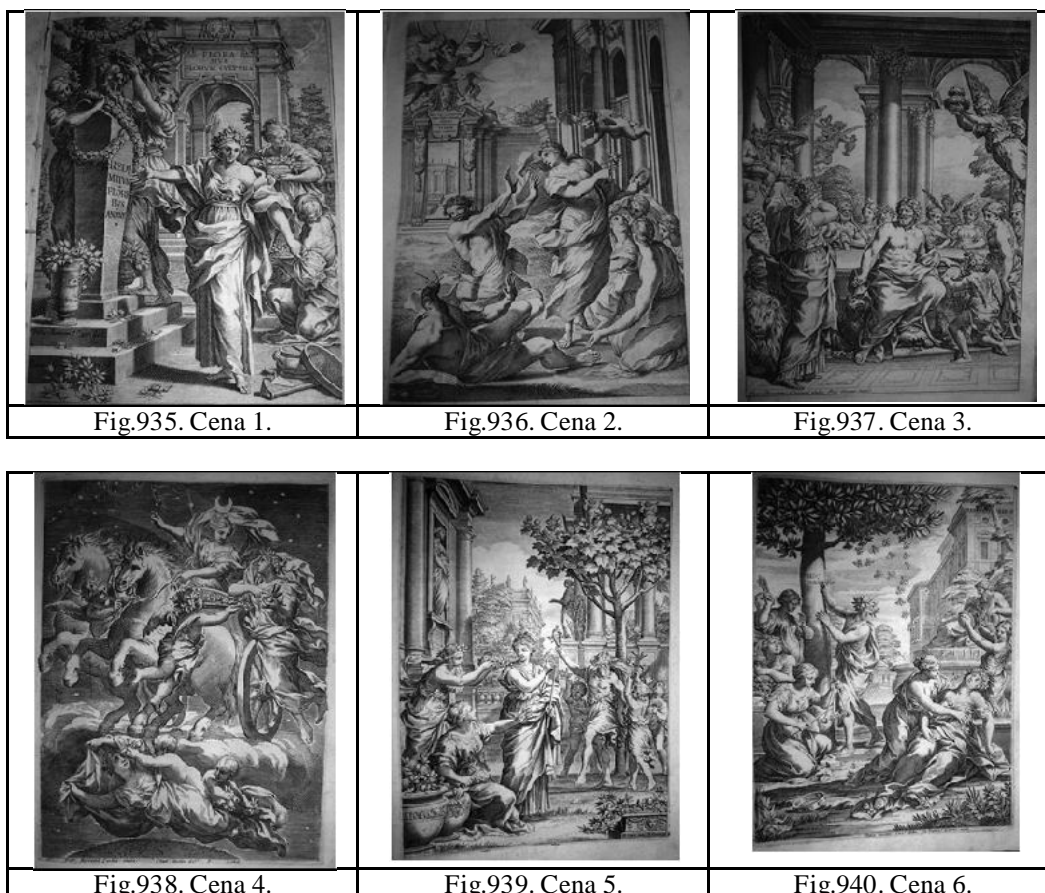
Seguem-se algumas imagens de arranjos florais e tipos de vasos (**Fig.923** a **Fig.927**) – a última delas, desenhada e gravada (**Fig.928**) por Anna Maria Vaiana, artista da qual, infelizmente, não conseguimos maiores informações.



Concluem a obra quatro estampas. Uma apresenta uma caixa para o transporte de flores (**Fig.929**). Outra imagem alegórica da Flora (**Fig.930** e **Fig.931**), a reprodução da rosa arbustiva de Sena (**Fig.932**) e ainda uma outra imagem alegórica do que parece ser o triunfo das flores peregrinas sobre a flora local (**Fig.933** e **Fig.934**).



Numa tentativa de interpretação do ciclo de estampas alegóricas, sugerimos a seguinte narrativa: A Flora (autóctone) cultuava de forma fria a natureza (o busto de Príapo) – (Cena 1: **Fig.935**). Acossada pelas pragas (Cena 2: **Fig.936**), pede auxílio a Júpiter (Cena 3: **Fig.937**), que lhe manda pelos céus, atravessando os oceanos (Cena 4: **Fig.938**), novas flores (as “Flores peregrinas”). Elas, ali chegando, despertam a natureza (Cena 5: **Fig.939**), e a Flora nativa morre de desgosto e inveja (Cena 6: **Fig.940**).



5.2.9 BASILICAE VETERIS VATICANAE DESCRIPTIO, AVCTORE ROMANO EIUSDEM BASILICAE CANONICO, CUM NOTIS ABBATIS PAVLI DE ANGELIS, QUIBUS ACCEDIT DESCRIPTIO BREVIS NOVI TEMPLI VATICANI NEC NON VTRIUSQUE ICHNOGRAPHIA [...].ROMAE. TYPIS BERNARDINI TANI 1646. A folha de guarda traz a seguinte inscrição: DESCRIPTIO VATICANAE BASILICAE VETERIS ET NOVAE (**Fig.941**). Segue-se a estampa, no frontispício, de uma estátua de São Pedro (**Fig.942**), sob a inscrição PRINCEPS APOSTOLORVM, e ladeada pela passagem et venient ad te curvi filii eorum qui humiliaverunt te et adorabunt vestigia pedum tuorum omnes/ gens enim et regnum quod non servierit tibi peribit, ambas de Isaías,60, mas os versículos estão incompletos e editados: a primeira parte pertence ao Isaías,60:14 e a segunda a Isaías,60:12. Por fim, a folha de rosto (**Fig.943**), com o título completo e as informações sobre a edição. A Biblioteca Nacional de Portugal, que possui em seu acervo um exemplar desta obra, dá seu autor como incerto³¹⁶. E o livro, na verdade, promete mais do que cumpre. Não há uma

³¹⁶ In

<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1Y54361240JL8.1314936&profile=bn&uri=link=3100027~!75274>

estampa sequer da antiga Basílica, e quanto à nova, resume-se a apresentar uma planta do templo (**Fig.944**), dos altares laterais de Santo André (**Fig.945**, **Fig.946** e **Fig.947**), de Santa Verônica (**Fig.948** e **Fig.949**), e de Santa Helena (**Fig.950** e **Fig.951**), como também do baldaquino do trono de São Pedro, projetado por Bernini (**Fig.952**), bem como uma grande estampa dobrada com a cena de Cristo, ressuscitado, aparecendo aos apóstolos (**Fig.953**), que encerra a obra.

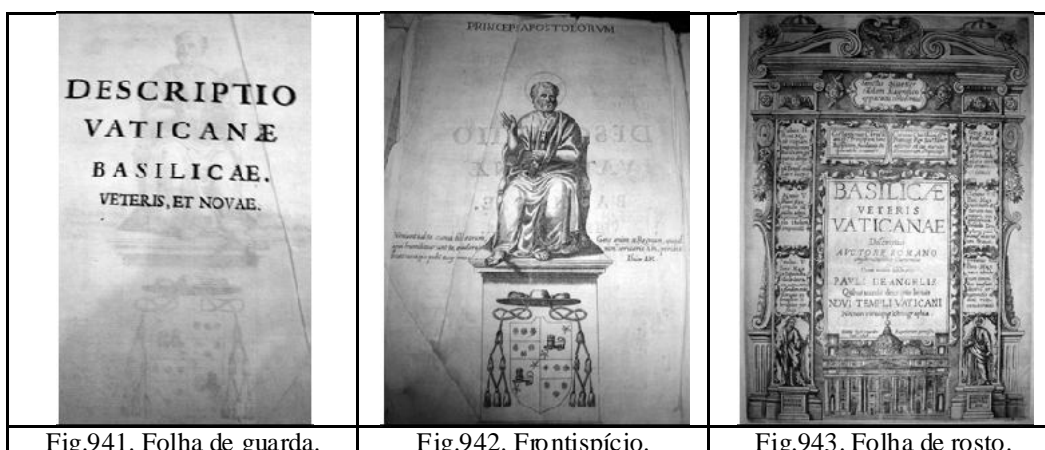


Fig.941. Folha de guarda.

Fig.942. Frontispício.

Fig.943. Folha de rosto.

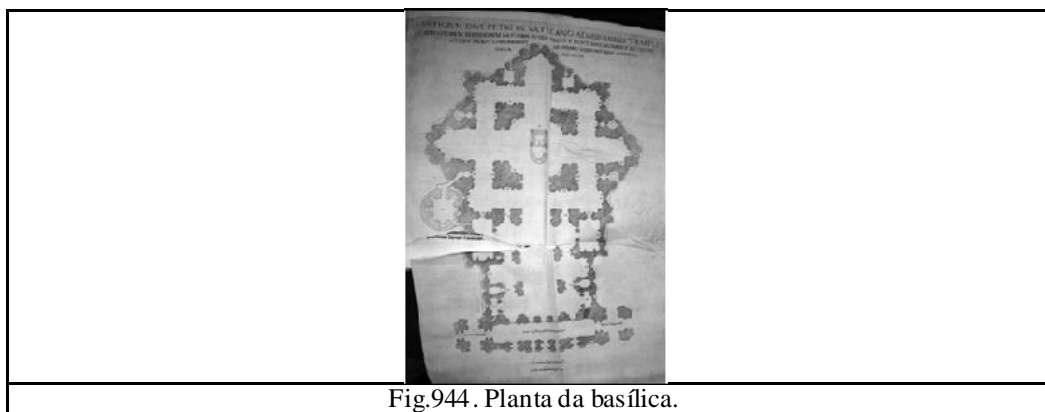


Fig.944. Planta da basílica.



Fig.945. Altar de Santo André.



Fig.946 e Fig.947. Pormenores do mesmo altar.

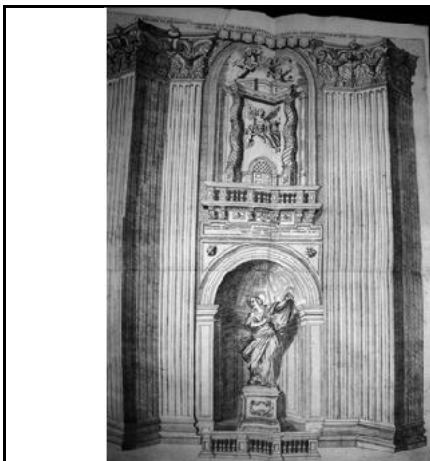


Fig.948. Altar de Santa Verônica.



Fig.949. Pormenor do mesmo altar.

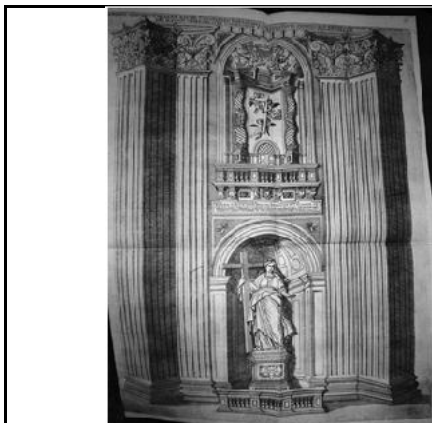


Fig.950. Altar de Santa Helena.



Fig.951. Pormenor do mesmo altar.

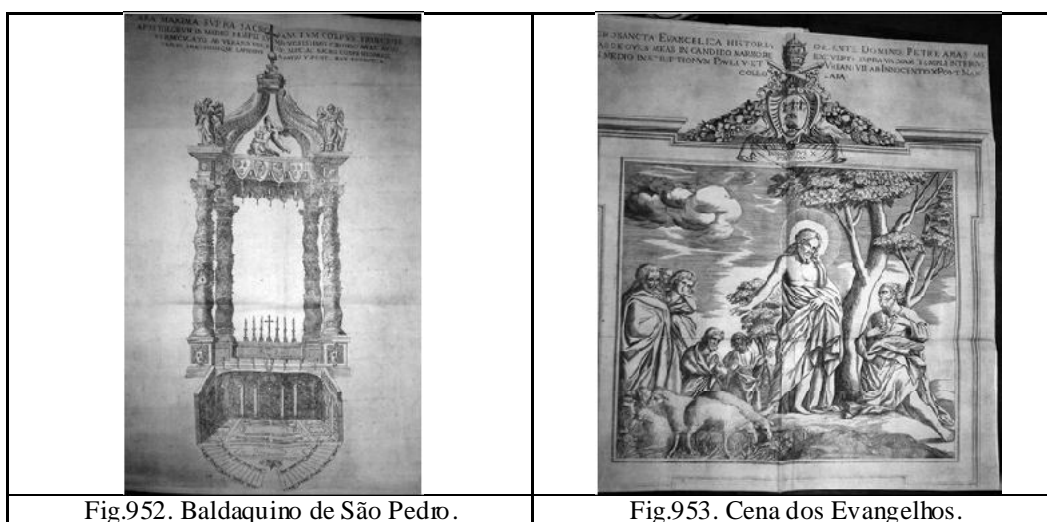


Fig.952. Baldaquino de São Pedro.

Fig.953. Cena dos Evangelhos.

5.2.10 DE VRBIS AC ROMANI OLIM IMPERII SPLENDORE. OPUS ERUDITIONIBUS, HISTORIIS, AC ANIMADUERSIONIBUS, TAM SACRIS QUAM PROFANIS ILLUSTRATUM. IN QUO ETIAM NONNULLA EX OCCASIONE TANGUNTUR, TAM CIRCA ROMANAE ECCLESIAE PRINCIPATUM, QUAM CIRCA ALIAS RELIQUARUM ORBIS REGIONUM RES MEMORATU DIGNAS. AVCTORE IOANNE BAPTISTA CASALIO ROMANO. ROMAE, ANNO IVBLIEI MDCL [1650]. EX TYRAPHIA FRANCISCI ALBERTI TANI. Estampas no frontispício e no corpo da obra.

Este livro, como o título indica, trata dos tempos de esplendor do Império Romano. A estampa do frontispício, portanto, traz uma imagem alegórica a este respeito (**Fig.954**), em que a Roma dos Césares diz à Roma da Igreja (no alto, entre as nuvens, significando o porvir): HAEC TIBI – “Esta [glória] a ti [caberas]”. A estampa traz ainda a rubrica *Baronius fecit Roma* (**Fig.955**), gravador do qual não obtivemos quaisquer informações e que é responsável pelas demais gravuras.

Quanto à folha de rosto (**Fig.956**), traz as armas do Papa Inocêncio X (**Fig.957**), sumo pontífice à época da publicação do livro.

A obra traz ainda várias estampas, como um fragmento da Coluna Antonina, que trata da vitória de Marco Aurélio sobre os marcomanos (**Fig.958**), além de muitas outras que tratam da vida quotidiana do Império, como seus desfiles triunfais (**Fig.959**), suas máquinas (**Fig.960**), seu teatro (**Fig.961** e **Fig.962**), suas vestes (**Fig.963**) e anéis (**Fig.964** e **Fig.965**), medalhas comemorativas (**Fig.966**), e até mesmo fivelas (**Fig.967**).

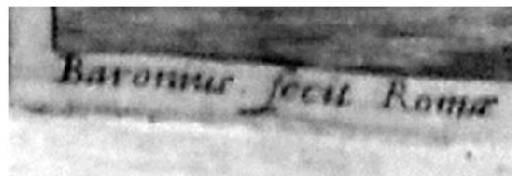
Fig.954. Frontispício de *VRBIS...*

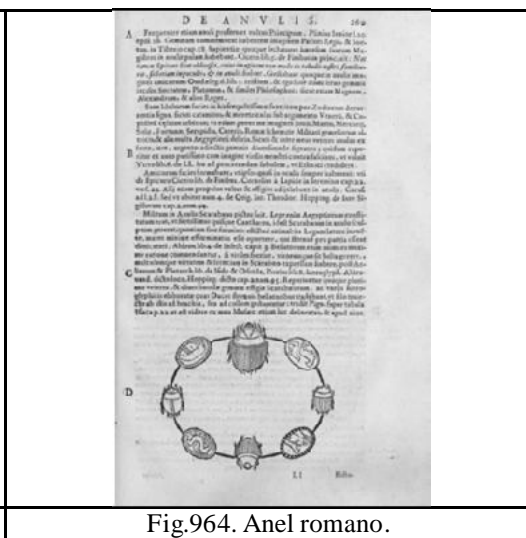
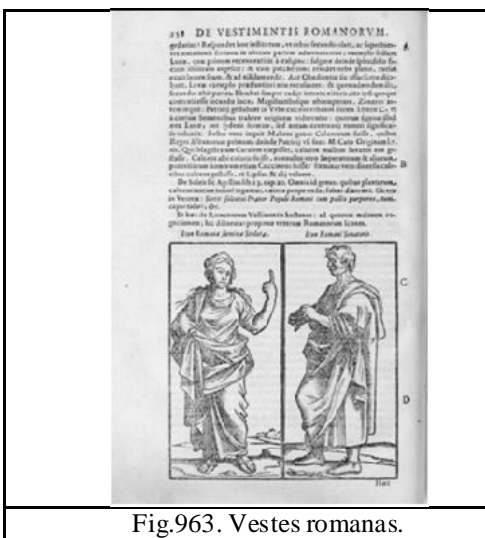
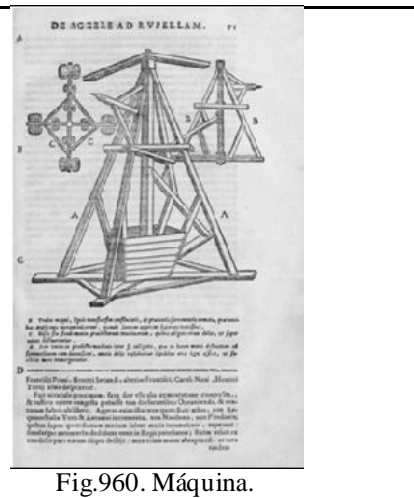
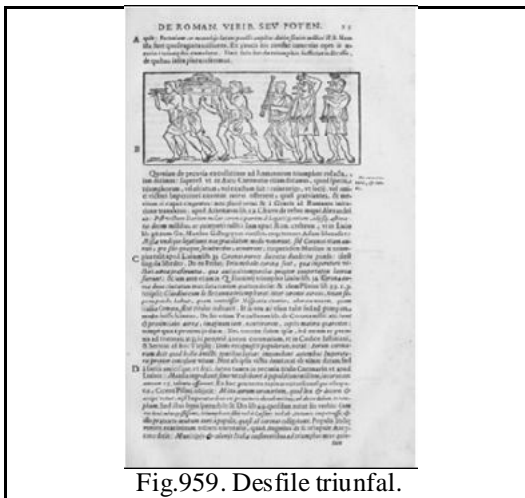
Fig.955. Rubrica do gravador Baronius.

Fig.956. Folha de rosto de *VRBIS...*

Fig.957. Armas do Papa Inocêncio X.



Fig.958. Fragmento da Coluna Antonina.



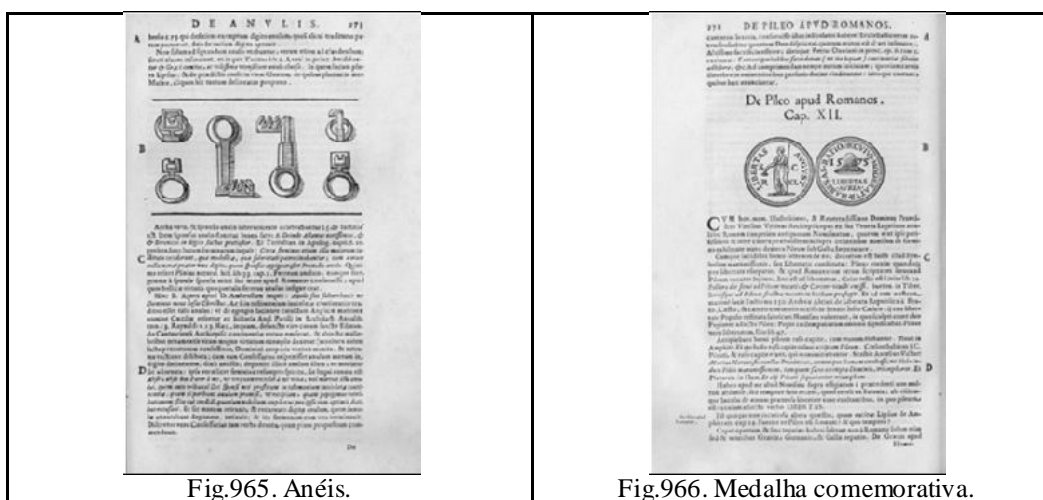


Fig.965. Anéis.

Fig.966. Medalha comemorativa.

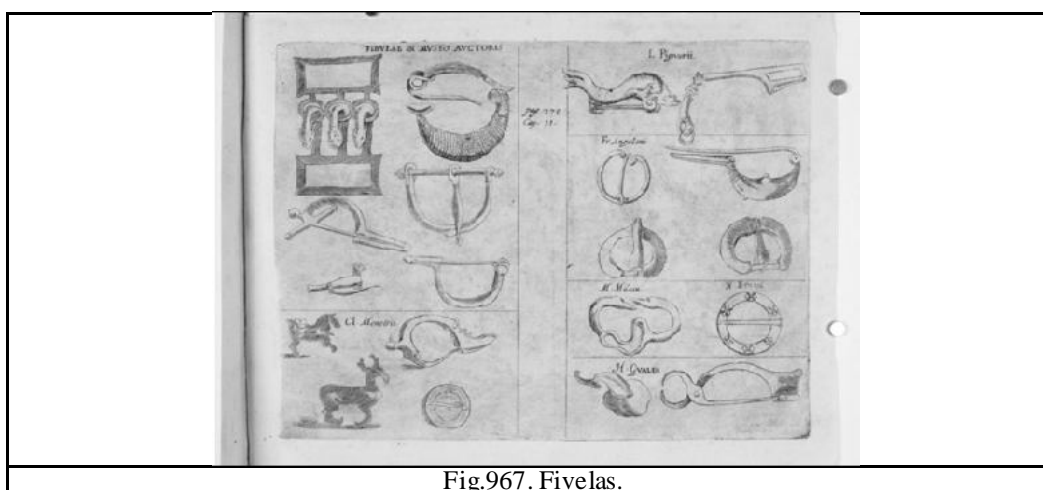


Fig.967. Fivelas.

Não são esquecidos outros aspectos da vida romana, por exemplo, a circulação monetária (**Fig.968** e **Fig.969**) e os hábitos de alimentação. É curioso notar que, neste caso, a estampa vem justamente retratar a ceia de Jesus na casa do fariseu como modelo de disposição dos comensais à mesa (**Fig.970**) – e antimodelo frente a tudo o que fora produzido até então. As termas, e suas práticas, também não são esquecidas (**Fig.971** a **Fig.973**).

Seguindo uma ordem relativamente complexa, as estampas retornam ao tema das vestimentas, tratando de objetos de uso cotidiano (**Fig.974**), e saltam para as práticas funerárias (**Fig.975** a **Fig.977**), concluindo com estampas relativas aos sacrifícios (**Fig.978** a **Fig.983**).

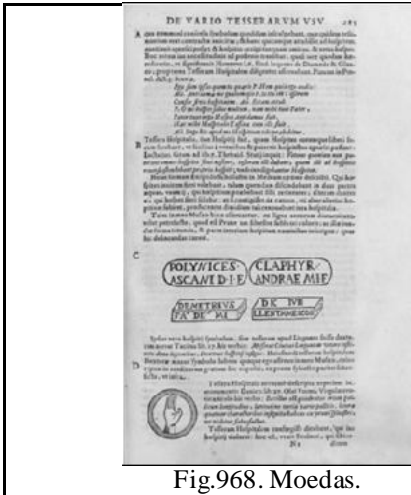


Fig.968. Moedas.



Fig.969. Moedas.



Fig.970. Ceia na casa do fariseu (Lucas,7).



Fig.971. Termas.



Fig.972. Termas.



Fig.973. Termas.

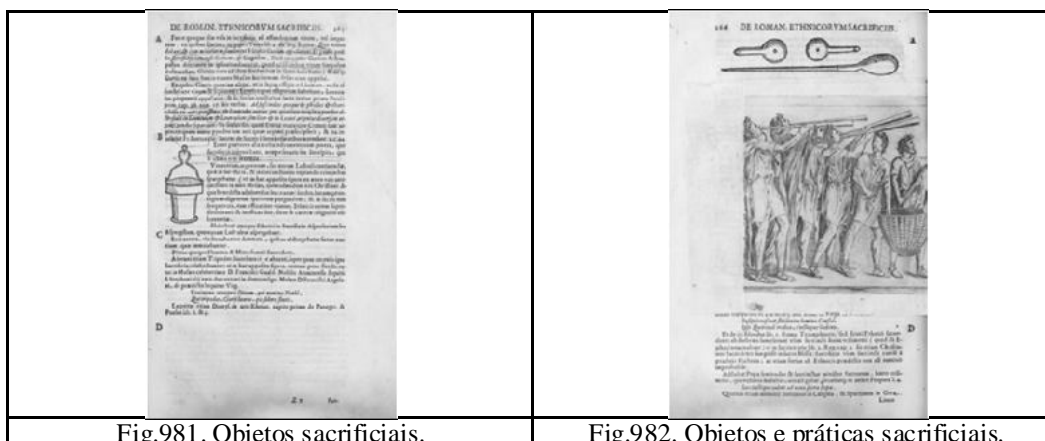


Fig.981. Objetos sacrificiais.

Fig.982. Objetos e práticas sacrificiais.



Fig.983. Cortejo sacrificial.

5.2.11 CAEREMONIALE EPISCOPORVM CLEMENTIS VIII PRIMVM NVNC DENVO INNOCENTII PPAE X. [...]. ROMAE, TYPIS REU. CAMERAE APOSTOLICAE, 1651.

Estampas no frontispício (Fig.984 e Fig.985), na folha de rosto (Fig.986) e diversas no corpo da obra.

Este livro trata do cerimonial a ser cumprido na vida dos bispos, da investidura até a morte. Traz várias estampas indicando as práticas a serem seguidas.

Com exceção da gravura do frontispício, que traz a rubrica de François Poilly (1623-1693) (Fig.986), para nós revelou-se praticamente impossível identificar a autoria das estampas, visto que as rubricas na sua maior parte resumem-se às iniciais dos gravadores. São elas F.S.F e L.M. Dos poucos nomes constantes, encontram-se P. Mione (Fig.987), o já citado Baronius (Fig.988 e Fig.993), Oli. de S^t. Fillipo (Fig.990 e Fig.991).

Selecionamos, dentre as várias imagens, aquelas que consideramos as mais interessantes (Fig.988 a Fig.994).



Fig.984. Frontispício.

Fig.985. Rubrica de Poilly

Fig.986. Folha de rosto.



Fig.987. Procissão.

Fig.988. Beija-mão.

Fig.989. Procissão.

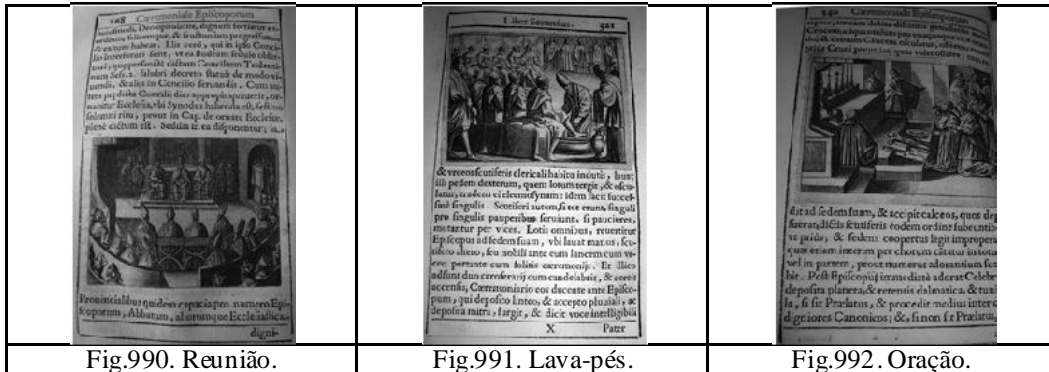


Fig.990. Reunião.

Fig.991. Lava-pés.

Fig.992. Oração.

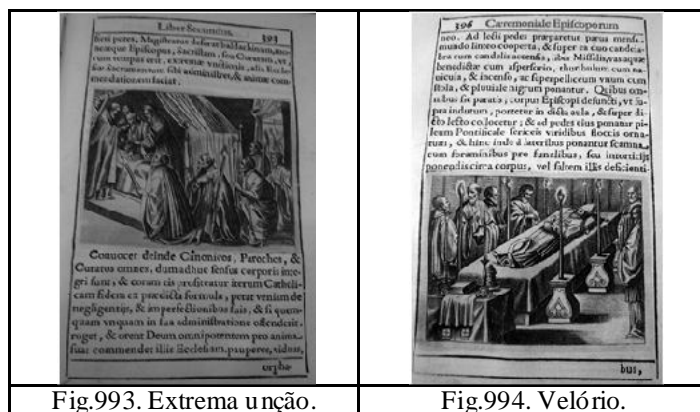


Fig.993. Extrema unção.

Fig.994. Velório.

5.2.12 VIDA Y HECHOS DEL INGENIOSO CAVALLERO DON QUIXOTE DE LA MANCHA. COMPUESTA POR MIGULE DE CERVANTES SAAVEDRA, PARTE PRIMERA. NUEVA EDICION, COREGIDA Y ILUSTRADA COM 32 DIFFERENTES ESTAMPAS MUY DONOSAS, Y APROPRIADAS À LA MATERIA. EN AMBERES, POR HENRICO Y CORNELIO VERDUSSEN, MDC. XCVII [1697].

Evidentemente, não poderia faltar um D. Quixote na biblioteca do Caraça. Não sabemos desde quando ele pertence àquele acervo, mas é contado como uma das obras mais raras da coleção, a ponto de ser exibido em vitrine. Como o acesso a ele é restrito, ao invés das 32 estampas, mais a do frontispício e da folha de rosto, seguem-se apenas estas últimas (**Fig.995** e **Fig.996**), que nos foram permitidas fotografar.

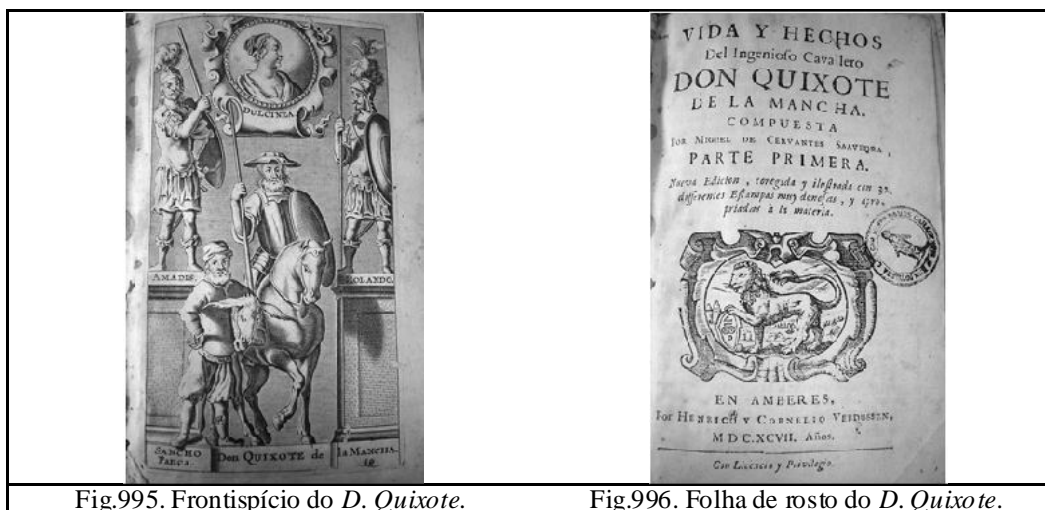


Fig.995. Frontispício do *D. Quixote*.

Fig.996. Folha de rosto do *D. Quixote*.

5.2.13 NOVA ESCOLA PARA APRENDER A LER, ESCREVER E CONTAR. OFFERECIDA A' AUGUSTA MAGESTADE DO SENHOR DOM JOAÕ V. REY DE PORTUGAL. PRIMEIRA PARTE. POR MANOEL DE ANDRADE DE FIGUEIREDO, MESTRE DESTA ARTE NAS CIDADES DE LISBOA. OCCIDENTAL, E ORIENTAL. LISBOA OCCIDENTAL, NA OFFICINA DE BERNARDO DA COSTA DE CARVALHO [data apensa manualmente: 1722]. Estampa no frontispício (**Fig.997**), retrato do autor (**Fig.998**), cabeção, ou vinheta, na folha de rosto (**Fig.999**), e três outras no corpo deste volume.

Este é o mais conhecido manual de caligrafia português. Sua aquisição deve-se ao Pe. Sipolis, mas por sua importância merece o registro.

Quanto às estampas, nenhuma com rubrica (salvo a do retrato do autor, ilegível no entanto), além de belas são muito interessantes. A do frontispício, que traz as armas de Portugal suspensas por dois anjos, deixa vislumbrar o aspecto do Terreiro do Paço de Lisboa antes do terremoto que acometeu aquela cidade em 1755, tratando-se, portanto, de um dos últimos registros daquela paisagem.

Muito graciosos são também os exemplos da caligrafia elaborada (**Fig.1000**), compondo a figura de um cavaleiro quase que num único traço contínuo; a correta forma de se pegar na pena (**Fig.1001**), e os tipos de penas empregadas na escrita (**Fig.1002**).

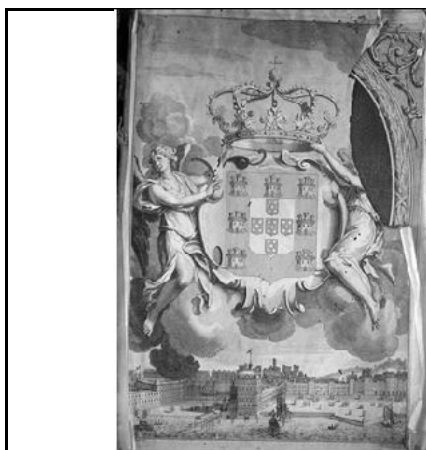


Fig.997. Frontispício.



Fig.998. Retrato do autor.

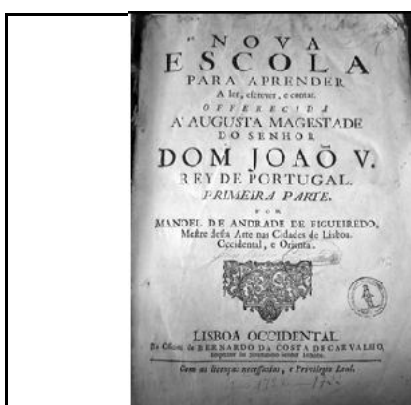


Fig.999. Folha de rosto.



Fig.1000. Exercício de caligrafia.

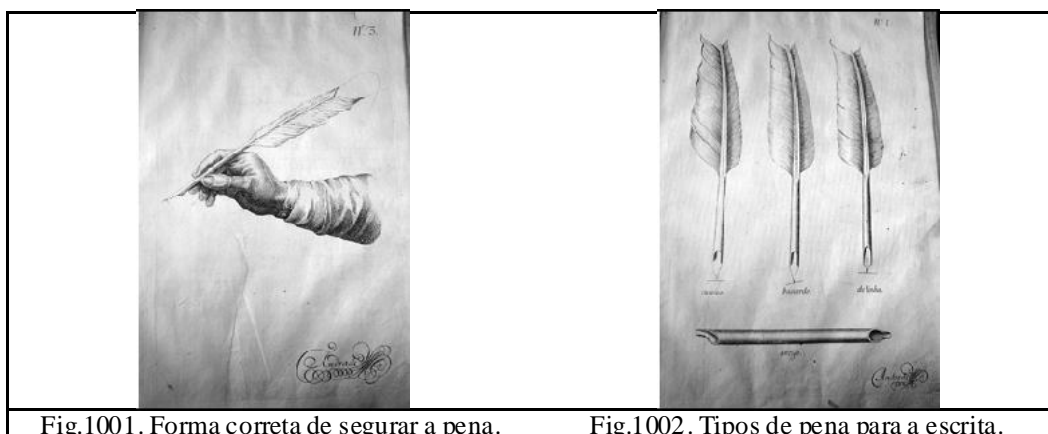


Fig.1001. Forma correta de segurar a pena.

Fig.1002. Tipos de pena para a escrita.

6 CONCLUSÃO

Em primeiro lugar, e para nosso desapontamento, é preciso deixar claro que, infelizmente, não encontramos, dentre os acervos pesquisados, a estampa de Agostino Carracci que acreditamos ter sido o modelo do painel de Ataíde, conforme exposto na introdução.

Por outro lado, acreditamos ter feito algumas descobertas, nalguns casos, e confirmados alguns argumentos, noutros, quanto à apropriação de gravuras pelos artistas mineiros dos séculos XVIII e inícios do XIX. Inclusive no que diz respeito à escultura.

6.1 MODELOS NA PINTURA

6.1.1 A Influência de Joaquim Carneiro da Silva e de seus discípulos

No curso de nossas pesquisas, nos deparamos com uma curiosa situação envolvendo uma pintura de Mestre Ataíde, a qual permite desvelar as semelhanças e diferenças, o que ele toma de empréstimo das fontes imagéticas, o que acrescenta de seu, ou ainda, o que conserva e o que rejeita, ou transforma, de uma obra que daria origem ao seu trabalho. Em suma, uma pintura na qual se verificam as “permanências” ou “rupturas” operadas pelo artista frente ao “original”.

Mas não somente tal aspecto se delineia neste caso específico. Confrontando-se a obra em questão, a *Ceia dos Apóstolos* (**Fig. 1003**), localizada no lado da Epístola da capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, com uma estampa pertencente aos missais da *Typographia Regia*, e a partir de novas pesquisas sobre o artista por trás da já mencionada gravura, sua trajetória e referências, logramos identificar uma intrincada relação de artistas portugueses e brasileiros de meados do século XVIII até a primeira década do século XIX, corroborando a bem conhecida teoria da circulação e apropriação de imagens.

A primeira vinculação, ao que nos consta, entre esta pintura da *Ceia* e uma gravura, foi feita por Pedro MANUEL³¹⁷ (1979: p. 438), que a vincula a uma gravura retratando o mesmo tema feita por Francesco Bartolozzi (1725-1815).

³¹⁷ Assim ele assina sua contribuição à *História da Arte no Brasil*, da Editora Abril. Acreditamos se tratar do fotógrafo, pintor, escritor, crítico e professor de origem italiana Pedro Caminada Manuel-Gismondi (1925-1999).

O autor afirma, numa legenda sob a reprodução da estampa, o seguinte juízo:

Inspirando-se na gravura do italiano Francesco Bartolozzi [...], Ataíde pintou várias ceias. A cópia mais fiel ao original [...] encontra-se na Igreja de São Francisco, em Ouro Preto³¹⁸.

E, mais adiante, no corpo do texto, que

Várias ceias pintadas no Brasil foram inspiradas na gravura do italiano Francesco Bartolozzi e de seus discípulos, publicada em vários missais do fim do século XVIII e começo do XIX. [...] As outras ceias de Ataíde, inspirando-se na mesma gravura, vão da simplicidade à introdução movimentada de serviçais e outras alterações, como [...] a bolsa em lugar da jarra [na Ceia do Caraça, que veremos adiante], na mão esquerda de Judas...³¹⁹.

Dada a ampla circulação³²⁰ desta análise que, até onde percebemos, por ser a única que relacionasse a pintura mineira a cópias de gravuras desde os já citados artigos de Hanna LÉVY e Luís JARDIM, ganhou foros de *auctoritas*, e foi amiúde repetida e quase sem contestação³²¹. E, infelizmente, de forma equivocada, como adiante veremos.

A estampa em questão, que traz apenas a assinatura *Silva S.*, e sua relação com a *Ceia* de Ataíde já foi objeto de um outro estudo recente (BOHRER, 2005, pp. 297-310), em que seu autor analisa, também, a influência de algumas estampas do referido missal em outras obras do artista mineiro. Todavia, o autor encerra suas considerações sobre o *enigmático* Silva, não procedendo às demais pesquisas que pudessem identificá-lo.

É necessário dizer, contudo, que a simples observação das obras não deixa qualquer margem para dúvida de que a estampa (**Fig.1004**) serviu de referência ao painel.

³¹⁸ MANUEL, op. cit. P. 438.

³¹⁹ Idem, op. cit., p. 440.

³²⁰ A História da Arte no Brasil foi publicada em fascículos, vendidos em bancas de jornal, para posterior encadernação.

³²¹ É o caso de MARCONDES (1996: p. 48), dentre outros. Os organizadores do *Festival de Inverno de Ouro Preto*, realizado em julho de 2010, e dedicado a Ataíde ("*Mestre Ataíde: traços e cores do nosso tempo*"), afirmam, logo na página inicial do evento que, "Transcendendo as marcas temporais, Athayde buscou nas gravuras dos modelos das Bíblias e catecismos europeus de Jean-Louis Demarne e Francesco Bartolozzi suas referências para a representação do firmamento". In <http://www.festiwaldeinverno.ufop.br/2010/home.php>. Acessado em 17.07.2010.



Fig. 1003. Manuel da Costa Ataíde. *Cena dos Apóstolos*. T.s.m., 300 x 250 cm. Igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto.



Fig. 1004. Silva S. *Ceia dos Apóstolos*. Missal de 1781.

A gama de semelhanças existentes entre as imagens é inequívoca: ela pode ser verificada nas feições dos apóstolos; na presença, em ambas as obras, de uma figura voltada de costas para o espectador, com o corpo inclinado, segurando uma jarra (Judas Iscariotes, como se nota pela bolsa de moedas em sua mão direita); na repetição dos lustres e da vasilha com as garrafas. E, sobretudo, na presença da criada servindo aos santos convivas (Fig.1005 e Fig.1006). Tal presença, além de extracanônica, provavelmente anacrônica, quando não interdita aos costumes dos judeus daquele tempo, foi, e ainda hoje o é, alega-se, e por tais motivos, resultado de uma *boutade* de Ataíde ou, de inovações (MANUEL: 1979, p. 440) de sua autoria.



Fig. 1005. Silva S. Pormenor da Fig. 1004.



Fig. 1006. Ataíde. Pormenor da Fig. 1003.

Entretanto, esta teoria, acolhida pela tradição, cai por terra frente à gravura que retrata a mesma cena contida no Missal de 1781, estampa que traz como seu autor o “enigmático” Silva (Fig.1007), do qual trataremos com mais vagar adiante. Acreditamos, isto sim, que ao invés de indagar quanto a certa ironia de Ataíde naquela obra, seria mais

interessante argumentar se a figura da serviçal não estaria ali mais por motivos plásticos, estilísticos e pontuais, do que puramente religiosos. Plasticamente, ela dá uma certa leveza à cena; estilisticamente falando, não só por sua presença, mas pela graciosidade de sua figura, sem falar no curioso arco formado por seu braço: tais elementos adequam-se, perfeitamente, a outras estampas e pinturas do rococó então reinante; e, quanto à sua pontualidade, sua adequação ao seu tempo, ela sugere a possibilidade de que a estética e a estilística do momento, bafejadas pelos ventos iluministas, tenham sido capazes de sobrepujar as concepções mais austeras ainda sobreviventes no tocante a certas representações tanto em Portugal quanto em sua colônia, como, posteriormente, procuraremos também demonstrar.



Fig. 1007. Pormenor da Fig. 1004, com a rubrica do artista. Canto inferior esquerdo.

Cabe antes disto, porém, elucidar uma outra questão: quem seria este *misterioso* Silva, autor da obra?

Como poderíamos identificá-lo? Iniciamos nossa pesquisa rumo a este objetivo procurando identificar outras rubricas encontradas na mesma edição. Através delas, acreditamos, poderia ser isolado com maior exatidão o período em que foram compostas e os artistas nela envolvidos. Uma observação mais atenta do Missal revela que, noutras estampas, outros nomes vão surgindo, isoladamente, ou ao lado do referido *Silva*³²². E o mais constante deles é *Queirós*.

Gregório Francisco Queirós, de acordo com o mais antigo estudo sobre o estado das artes em Portugal daquele período (RACZYNSKI, 1847, p. 237; p.267), teria

³²² As demais rubricas são: *N. J. Cordeiro*, na *Anunciação*; *G.F. Machado*, na *Natividade*; *J.C. Silva*, na *Crucificação*; *Silva F.*, na *Ressurreição*; *Silva F./Queiroz*, na *Ascensão*; *Queiros*, no *Pentecostes*; e *Silva F.* na *Assunção da Virgem*. *N.J. Cordeiro* é Nicolau José Batista Cordeiro (?-?) p. 54 e *G.F. Machado*, Gaspar Frões (ou Fróis) Machado (1759-1796). O primeiro, segundo RACZYNSKI, p. 54, foi aluno de J. C. Silva. O segundo, conforme o autor citado (p. 171; pp. 185-186), produziu algumas obras de monta, como um retrato gravado de D. Maria I, a partir de uma alegoria criada por seu irmão, o escultor Francisco Leal Garcia (1749-1814), além de vários retratos do Príncipe D. João. De acordo com RACZYNSKI, Gaspar Machado teria perecido, com cerca de 37 anos, num naufrágio, rumo a Londres, onde estudaria com Bartolozzi.

falecido em 1843 com a idade de 77 anos, tendo, portanto, trinta e um anos à época da publicação do *Missal* e trinta e seis quando de sua transferência para Lisboa, um fato marcante em sua carreira, como veremos. Seu primeiro professor de desenho e gravura em água-forte foi Jerônimo de Barros Ferreira. Em 1796, Queirós foi enviado a Londres pela corte portuguesa, recebendo uma pensão anual de 600:000 réis. Ali passou três anos como aluno do artista florentino Francesco Bartolozzi (1725-1815) e mais três estudando por conta própria. Ao que tudo indica, foi mais gravador do que desenhista, tendo desenvolvido vários temas propostos por Domingos Antônio Sequeira (1768-1837), este considerado o artista português mais notável de seu tempo e que, acredita-se, foi professor de desenho da Princesa Maria Francisca Josefa, futura D. Maria I de Portugal, juntamente com Domingos da Rosa e seu filho, José da Rosa, segundo alguns estudos (LIMA, 1925, p. 3).

É interessante também notar que, por maior que possa ter sido a influência de Bartolozzi³²³, existe toda uma linhagem de aprendizado com mestres portugueses por trás de Queirós. Pois seu primeiro professor, o já citado Jerônimo de Barros Ferreira, foi aluno de Miguel Antônio Amaral, pintor de retratos, que, por sua vez, junto com Domingos da Rosa, estudou com Francisco Pinto Pereira, um outro pintor de retratos, estimado em seu tempo, que entrou na Academia de S. Lucas em 1720 e morreu em 1752 (RACZYNSKI, 1847, p. 8; p.233).

Por sua vez, outro estudo (CHAVES, 1927, pp. 64-65) informa que Queirós foi substituto de Bartolozzi, na Escola de Gravura de Lisboa, fundada em 1802. E, acrescenta o autor, noutra passagem, que fora discípulo do artista italiano ainda quando este residia em Londres, e desde 1796. Teria gravado muito na Inglaterra e em Lisboa, “para onde veio contratado com Bartolozzi, a fim de trabalharem na Escola de Gravura da Impressão Régia em 1802” (CHAVES, 1927, p. 86). Assim, quando o *Missal* é publicado em 1797, ele já trabalhava com Bartolozzi havia cerca de um ano.

De modo que, se “gravou muito em Londres”, era considerado um artista de mérito em sua área. E pelo fato de ter vindo acompanhando seu mestre para trabalharem na Impressão Régia, em 1802, em cujas oficinas fora justamente impresso o referido *Missal*, cinco anos antes, julgamos válido inferir que o Queirós das gravuras seria este, e não outro: quem sabe remetendo seu trabalho de Londres graças ao apadrinhamento de Bartolozzi e à

³²³ Bartolozzi foi considerado ainda em vida um dos maiores gravadores de seu tempo, quer por seu talento, quer por sua vasta produção, e fundamental na renovação das artes portuguesas. Atualmente, todavia, sua influência tem sido nuançada quanto ao ambiente artístico de Portugal. Estudos recentes consideram-no, acima de tudo, um gravador “de tradução”: “isto é, pertence aquele género de artistas que se dedicaram a interpretar a obra de outrem” (JATTA, 1996, p.11).

sua reputação. Ainda que residindo no campo da mera hipótese, julgamos conveniente indagar se a participação de Queirós naquela obra não teria sido permitida também pelo fato de ser um português que justamente estaria apresentando seu trabalho numa edição portuguesa: por uma questão de brios “nacionais”, tivera ele ali acolhida. Todavia, no ponto atual de nossas pesquisas não temos condições suficientes de saber se tais critérios “nacionalistas” podiam vigir, nem em que ponto, no Portugal de fins do século XVIII.

Vista esta questão, voltemos àquele *Silva*, contemporâneo de Queirós. Se seguirmos a teoria de uma linhagem partindo de Bartolozzi, nada impediria que o autor em questão se tratasse de Domingos José da Silva que, segundo o já referido estudo (CHAVES, 1927, pp. 84-85) era considerado o melhor discípulo de Bartolozzi – ou seja, a mão do artista florentino estaria novamente por trás não só de sua educação como, também, de sua possível indicação para tal encomenda.

Ainda que pouco se saiba da vida de Domingos José da Silva, as informações mais antigas sobre ele (RACZYNSKI, 1847, p. 273) reafirmam sua filiação artística e asseguram não só que “*Cet artist fut celui qui profita le plus des leçons de Bartolozzi*”, como também que “*il l’imitait et l’imitait encore parfaitement*”.

Noutro documento, temos notícias de sua atuação na Oficina Typographica, Calcographica e Literária do Arco do Cego. Porém, em documento pertencente ao Arquivo Ultramarino, encontra-se anexada aos papéis de Romão Elói de Almeida, gravador da Casa Literária do Arco do Cego, uma *Lista de Todas as Pessoas que se Acham Empregadas, por Ordem de Sua Alteza Real, O Príncipe Regente Nosso Senhor, na Fatura das Obras Literárias do Arco do Cego*, discriminadas por categorias³²⁴: dos associados literários (responsáveis pela escolha das obras para publicação, e mesmo pela tradução de muitas delas), até os abridores de punções, batedores e encadernadores, passando, evidentemente, pelos gravadores figuristas, gravadores arquitetos (de arquitetura) e gravadores de paisagens e omatos. Dentro de cada uma destas últimas categorias, os nomes são enunciados a partir de uma escala hierárquica e vemos que, na função de gravador figurista, o primeiro naquela casa editorial era Romão Elói de Andrade, o segundo, Raimundo Joaquim da Costa, e o terceiro, justamente, Domingos José da Silva (CUNHA, 1976, p.10).

Ainda que se afirme o quão “modelar” tenha sido a organização da Oficina do Arco do Cego, o seu “planejamento cuidadoso” e que, “dos Associados Literários, ao

³²⁴ A lista traz sessenta funcionários regulares e não inclui “os que exerciam, por contrato, atividades esporádicas (CUNHA, 1976, p.10). Como foi o caso, dentre outros, de Queirós, que gravou para aquela casa. Q. v. CUNHA, op. cit., prancha 26.

corpo técnico distribuído entre Gravadores de Figuras, de Arquitetura, de Paisagens e Ornatos, aos Desenhistas e Iluministas, aos Compositores Tipográficos, aos Impressores, Abridores de Tipos, aos Encademadores e Pessoal Auxiliar; todos haviam sido cuidadosamente escolhidos” (CUNHA, 1976, p.10) e aprovados por ordem do Príncipe Regente — do que não duvidamos nem um pouco. O fato é que Domingos José da Silva, por melhor artista que viesse ainda a se revelar, era, em princípios do século XIX, somente o terceiro gravador figurista. Logo é lícito imaginar que, em fins do XVIII, seu papel no mundo das artes portuguesas seria, logicamente, ainda menor.

Dessa maneira, perguntamo-nos, se seria possível que dois autores, Queirós e Domingos José da Silva, se não propriamente iniciantes, todavia recém-saídos de seus estudos, poderiam ser encarregados de uma mesma obra, e ainda mais uma de tal vulto, importância e divulgação. Não seria mais crível que parte coubesse, sim, a um novato, um novato talentoso, frise-se, como era o caso de Queirós, e outra parte, de maior destaque, justamente, a um veterano? Como acreditamos ser esta suposição verdadeira, prosseguimos, então, à busca deste hipotético veterano.

E a hipótese de que se tratasse de Domingos José da Silva, finalmente, pode ser rechaçada à luz da informação de que ele fora aluno, também, de Joaquim Carneiro da Silva (CHAVES, pp. 84-85).

Dentre os artistas de renome do período, o único *Silva* possível seria Joaquim Carneiro da Silva. Segundo análise já referida (RACZYNSKI, 1847, p. 39) este “*véritable artiste*” — como a ele se referiu o estudioso — teria nascido no Porto, em 1727. Entre 1757 e 1760, estudou em Roma com o pintor Luigi Sterni (?-?), e transferiu-se, naquele ano, para Florença, onde continuou seus estudos com mestres até agora ignorados. Em 1769, foi nomeado diretor da escola de gravura da Imprensa Régia.

Nos anos 1770, verifica-se que ele contava com grande prestígio artístico e, também, social: foi ele professor de desenho da infanta D. Maria Francisca Benedita (1746-1829), mais tarde Princesa do Brasil, irmã caçula da então Princesa D. Maria. E sua proeminência no campo artístico, bem como sua proximidade aos interesses da Casa Real, não se restringiram às aulas de desenho. Joaquim Carneiro da Silva foi responsável por muitas estampas “abertas em cobre” de “Invenção das Seneríssimas [sic] Senhoras, Princeza do Brazil, viuva, e D. Marianna” (LIMA, 1925, p. 2), ou seja, gravuras tiradas de pinturas produzidas pelas princesas (**Fig.1008** e **Fig.1009**).

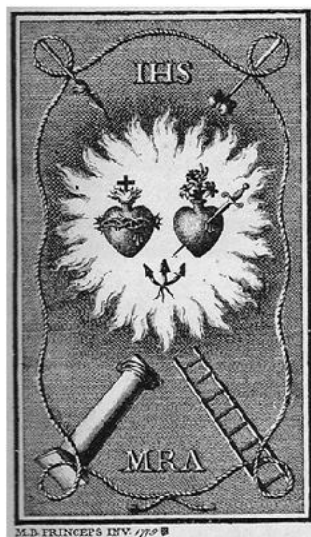


Fig. 1008. Joaquim Carneiro da Silva. *Composição Alegórica, d'après Princesa D. Maria Benedita*. Sem a rubrica *Silva* e, sim, M.B. PRINCEPS INV. 1779. Apud in LIMA, op. cit., pr. 16-17.

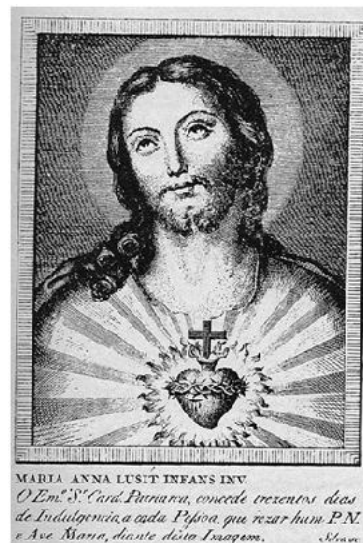


Fig. 1009. Joaquim Carneiro da Siva. *Coração de Jesus, d'après Infanta D. Maria Ana*. com a rubrica *Silva* sc MARIA ANNA LUSIT INFANS INV, sem data. Apud in LIMA, op. cit., pr. 4-5.

Pois bem, procedendo a uma busca junto ao acervo iconográfico disponível em versão digital na Biblioteca Nacional portuguesa, encontramos, dentre várias reproduções de suas obras, uma outra *Ceia*, mas não *dos Apóstolos*, e sim na casa de Lázaro (Jo 11:2), da mão de Joaquim Carneiro da Silva (**Fig. 1010**).



Fig. 1010. Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818). *Ceia na casa de Lázaro*, desenho (tinta da china e aguadas), 34 x 57,2 cm, 1804. Inscrição: *J. C. Silva delin., 1804. Legenda: Maria autem erat quae unxit Dominum unguento et extersit pedes eius capillis suis cuius frater Lazarus infirmabatur. Joan. 11.II.* Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Ficha Bibliográfica (visualização [ISBD](#)) [949642]; CDU 232(084.11). Apud in <http://purl.pt/1242>. Acessado em 19/01/2009.

Este desenho, como já vimos, é o resultado aparente de uma série de cópias cujo modelo seria provavelmente uma pintura de Maffei (**Fig.345**, acima), passando por duas outras de Subleyras (**Fig.346** e **Fig.347**, acima), que para maior comodidade, reproduziremos abaixo (**Fig.1011** a **Fig.1013**).



Fig. 1011. Maffei. *A Ceia na casa de Marta e Maria*, séc. XVII. Ó.s.t., 45 x 118 cm. Coleção particular³²⁵.

³²⁵ In http://www.porroartconsulting.it/pdf/Porro_asta_57.pdf. Acessado em 18.02.2010.



Fig. 1012. Subleyras. *A Refeição na casa de Simão*, 1737.
Ó.s.t., 215 x 679 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig. 1013. Subleyras. *Cristo na casa de Simão, o Fariseu*, c. 1737
Ó.s.t., 51 x 122 cm.
Gemäldegalerie, Dresden.

O desenho de Carneiro da Silva, conquanto trate de um tema diferente, como já referido, e seja posterior (datado de 1804) à produção da estampa do Missal de 1781, traz ainda uma série de elementos comuns àquela que teria influenciado a obra de Ataíde. Notam-se as duas serviçais, uma no canto médio esquerdo da obra (**Fig. 1014**), que em muito lembra àquela do Missal que serviu de modelo a Ataíde, outra no centro (**Fig. 1015**), e outra ainda no canto médio direito (**Fig. 1016**).



Fig. 1014. Joaquim Carneiro da Silva. *Ceia na casa de Lázaro*, 1804. Pormenor do canto médio esquerdo da Fig. 1010.



Fig. 1015. Joaquim Carneiro da Silva. *Ceia na casa de Lázaro*, 1804. Pormenor do centro da Fig. 1010.

Vê-se, também, no canto inferior esquerdo um homem, inclinado, carregando uma jarra; e lá também está a mesma vasilha com cântaros, com seu aspecto de boião, ou melhor, de resfriador de bebidas (**Fig. 1017**).



Fig. 1016. Joaquim Carneiro da Silva. *Ceia na casa de Lázaro*, 1804. Pormenor do canto médio direito da Fig. 1010.



Fig. 1017. Joaquim Carneiro da Silva. *Ceia na casa de Lázaro*, 1804. Pormenor do canto inferior direito da Fig. 1010

Retornando aos aspectos biográficos de Joaquim Carneiro da Silva, a informação mais curiosa, entretanto, é que, segundo RACZYNSKI, aquele artista, com a idade de doze anos, deixou Portugal com destino ao Rio de Janeiro, onde aprendeu desenho com “*Jean Gomes, natif de Lisbonne et graveur de l' hôtel de la Monnaie*”, passando, no país, dezessete anos (RACZYNSKI, 1847, p. 39; p. 115-116).

Pois bem, o único João Gomes, natural de Lisboa, gravador da Casa da Moeda, e residente no Brasil, não é outro senão João Gomes Batista (?-1788), o professor de

desenho do Aleijadinho, conforme afirma seu biógrafo (BRETAS, 2002, p.35), e também, como sugere outro especialista (MENEZES, 1973, p. 104), um possível mestre de Ataíde.

Não deixa de ser curioso, portanto, imaginar que, se Ataíde tivera lições de desenho com João Gomes Batista, seria, mais tarde, uma obra de um discípulo deste, Carneiro da Silva, que lhe serviria de fonte para algumas pinturas. Mas se trataria, no caso, de uma simples curiosidade, coincidência ou intencionalidade? Acreditamos que se trata, sem dúvida, em primeiro lugar, de uma prova da intensa troca de ideias do período, por famílias de afinidade. E, em segundo, mais uma comprovação de como a circulação de estampas influía na apropriação de imagens durante aquele período.

Todavia esta mútua apropriação de temas não se restringe a Ataíde e Carneiro da Silva. Ela remete ainda a um outro artista: André Gonçalves (1685-1762), um dos maiores vultos do barroco português. Como podemos notar em uma de suas ceias (**Fig.1018**)³²⁶.

Basta que comparemos dois pormenores da ceia de André Gonçalves (**Fig.1019**) e **Fig.1020**), passando por um de Joaquim Carneiro da Silva – da *Ceia dos Apóstolos* (**Fig.1021**) – até chegarmos à *Ceia dos Apóstolos*, de Ataíde, (**Fig.1022**) da Igreja de S. Francisco de Assis.



Fig. 1018. André Gonçalves. *Última Ceia*. O.s.t., 2250 x 3150 cm. Braga, Universidade do Minho, Museu Nogueira da Silva. Apud in MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves. Pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995.

³²⁶ Pedimos a compreensão dos leitores quanto à péssima qualidade da imagem reproduzida. Trata-se de uma reprodução eletrônica de uma ilustração do livro de MACHADO, 1995, (q.v. a Bibliografia), já de per si muito ruim e em branco-e-preto. Todavia, como o objeto de nosso estudo não são as cores nem os mais ínfimos pormenores, acreditamos que os elementos da pintura doravante citados poderão ser localizados com alguma facilidade.



Fig. 1019. André Gonçalves.
Pormenor da Fig. 1018.



Fig. 1020. André Gonçalves.
Pormenor da Fig. 1018.



Fig. 1021. J. Carneiro da Silva.
Pormenor da Fig. 1004.



Fig. 1022. Ataíde.
Pormenor da Fig. 1003.

Como dissemos anteriormente, André Gonçalves já foi considerado, em termos reverentes, “de muito dependente das cópias”. No caso de sua *Ceia*, por sinal, vemos mesmo que ela se vincula diretamente a outras obras que retrataram o mesmo tema, cujos modelos talvez se encontrem em Tintoretto (**Fig.1023**) e em Tiepolo (**Fig.1024**). Aliás, é clara a influência do primeiro (**Fig.1025**) sobre o segundo e **Fig.1026**), como vemos no conviva inclinado quase no centro das obras, figura que vem funcionando para nós como uma espécie de índice de referências comuns.



Fig. 1023. Tintoretto. Última Ceia, c. 1570.
Ó.s.t., 228 x 535 cm.
San Polo, Veneza.



Fig. 1024. Tiepolo. A Última Ceia, c. 1745-47.
Ó.s.t., 81 x 90 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Fig. 1025. Tintoretto. Pormenor da Fig. 1023.



Fig. 1026. Tiepolo. Pormenor da Fig. 1024.

Voltando a ceia de André Gonçalves, vemos que mesmo na obra de um outro artista, de outra geração, eis que se verificam vários elementos em comum com seus seguidores. Lá está o lustre, lá está o homem de costas retirando uma jarra de uma vasilha com aspecto de um caldeirão, para ficarmos somente nestes elementos.

E uma nova curiosidade, ou *coincidência*, se impõe. André Gonçalves era um artista conhecido no Brasil, desde, pelo menos, cerca de 1730, como comprovam as duas pinturas a ele atribuídas por alguns especialistas (MACHADO, 1995, p. 236, dentre outros) que se encontram na igreja matriz de S. João d'El-Rei, MG, e que retratam uma Santa Ceia e o Lava-pés. Não pudemos, ainda, verificar se, na primeira, encontram-se elementos familiares à composição que se encontra em Portugal e que foram emuladas nas obras de Carneiro da Silva e Ataíde. Por outro lado, a simples presença de duas de suas produções no ambiente mineiro permitem-nos supor que sua obra não só fosse conhecida no meio artístico local como, também, admirada.

Para encerrar, em todo caso, a questão de uma possível vinculação entre Bartolozzi e Ataíde, através das estampas, como sugerido por outros autores anteriormente mencionados, e a qual julgamos inexistente, consideramos por bem investigar os prováveis motivos que permitiram este equívoco. O que pudemos verificar foi que, de fato, Bartolozzi produziu uma série de desenhos, mais tarde gravados, para ao menos uma edição do missal da Typographia Regia. Entretanto, como demonstra JATTA (1996: p. 54), tais obras se destinavam à edição de 1820 do referido Missal, e algumas eram cópias das antigas estampas de Joaquim Carneiro da Silva, como o demonstram os desenhos (das quais reproduzimos alguns), confrontados com as estampas (**Fig.1027** a **Fig.1032**), que lhes são anteriores.



Fig. 1027. Bartolozzi. *Anunciação*, c. 1819.



Fig. 1028. N.J.B. Cordeiro. *Anunciação*, 1781.

Fig. 1029. Bartolozzi. *Ressurreição*, c. 1819.Fig. 1030. J. C. da Silva. *Ressurreição*, 1781.Fig. 1031. Bartolozzi. *Assunção*, c. 1819.Fig. 1032. J.C. da Silva. *Assunção*, 1781.

Assim, de todos os artistas comprovadamente envolvidos na produção de estampas constantes dos livros consultados, a produção do gravador português Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) e de seus discípulos foi a mais copiada.

O primeiro, e mais evidente caso, foi o da *Última Ceia* (**Fig. 1004**), gravada por aquele artista e que se encontra inserida no *Missale Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilli Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Et cum Missis novissimè per Summos Pontífices enarratis, & universis Ditionibus Fidelissimorum Lusitânia Regum huc usque concessis, nunc in hac editione locupletatum* publicado em Lisboa pela Tipografia Régia a partir de 1781, e de que encontramos vários exemplares já descritos anteriormente.

Estampa que, como demonstramos noutro trabalho (LEITE, 2008), tratava-se, sem sombra de dúvida, do modelo utilizado por Ataíde naquela sua *Última Ceia* que se

encontra na capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto³²⁷ (**Fig. 1003**). Outros estudiosos também identificaram a influência da mesma série de missais em outras obras de Ataíde, ainda que não identificassem, igualmente, a autoria dos gravadores³²⁸.

Resta ainda verificar a influência de Cameiro da Silva, e suas estampas, noutras pinturas mineiras, uma tarefa a qual pretendemos nos dedicar em breve.

6.1.2 O Missal da Typographia Regia e o nártex da Matriz de Itaverava

Ainda mais recentemente (LEITE, 2009), pudemos identificar a persistência do uso de uma imagem, obra também de Joaquim Carneiro da Silva, e que consta da folha de rosto do missal de 1781 (**Fig.1033**) — cuja permanência do seu emprego, como modelo, dizíamos, pôde ser verificada ainda numa edição de 1860 (**Fig.1034**).



Fig.1033. Folha de rosto do missal de 1781.



Fig.1034. Folha de rosto do missal de 1860.

No transporte da imagem, porém, da edição de 1781 àquela de 1860, alterou-se a identidade do gravador e, logicamente, a rubrica: de Joaquim Carneiro da Silva (**Fig.1035**) a Teodoro Augusto de Lima (**Fig. 1036**).

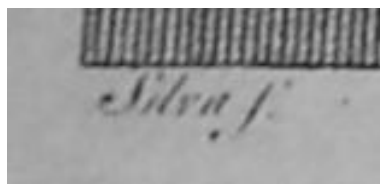


Fig.1035. Pormenor da Fig.1017, com a rubrica de Joaquim Carneiro da Silva.



Fig.1036. Pormenor da Fig.1018, com a rubrica de Teodoro Augusto de Lima.

³²⁷ A efetiva vinculação entre o modelo e a pintura já havia sido estabelecida anteriormente (BOHRER, 2005). Todavia, como referido autor deteve-se no mero registro da rubrica sotoposta à estampa, julgamos por bem ampliar as pesquisas e, de finitivamente elucidar a autoria da obra, pertencente a Joaquim Carneiro da Silva

³²⁸ Q.v. a nota anterior.

E também procuramos demonstrar que a utilização deste modelo (**Fig.1037**) não se conteve apenas por meio da gravura. Ele iria também figurar na pintura do nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG (**Fig. 1038**), ainda que esta não seja uma obra de Ataíde. Mas não, necessariamente, desligada de sua produção.



Fig.1037. Pormenor da folha de rosto do missal de 1781.



Fig.1038. Pintura do nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG.

Os mais recentes estudos realizados no campo das artes visuais do período colonial vêm, pouco a pouco, refutando a ideia de uma autoria individual na pintura, escultura e talha (CAMPOS: 2002, pp. 24-263). Desse modo, tem se tornado corrente o termo ateliê, ou oficina, quanto à atribuição de certas obras, em lugar de se reputar, como era a tradição, a um único artista, toda a produção que lhe é creditada.

No que se refere a Ataíde, esta questão pode ser verificada no tocante à pintura da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava. Sua passagem e atuação naquele templo não apenas são razoavelmente bem documentadas (MENEZES, 2005: 26; 197), entre os anos de 1813-1820, como, inclusive, são plenamente verificáveis os traços de sua palheta naquela capela-mor (Fig.1039).



Fig. 1039. Manuel da Costa Ataíde. *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*.T.s.m. Forro da Capela-Mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava.

A pintura que se encontra no nártex do mesmo templo, de data ignorada, relaciona-se ao trabalho de Ataíde na nave. Ainda que realizada por mão bem menos hábil, julgamos se tratar de algum discípulo do artista marianense, visto que este ali já trabalhara e serem comuns as empreitas de artistas menores de alguma maneira relacionados a outros maiores. A obra a que nos referimos é, inequivocamente, uma emulação da folha de rosto dos missais já referidos, dos quais, ao menos um dentre eles, comprovadamente, fazia parte do repertório de Ataíde, como vimos no caso da *Santa Ceia*.

Dadas as dimensões do presente trabalho, não nos é possível proceder a um rigoroso processo de análise iconográfica e iconológica, conforme o método estabelecido pela tradição (PANOFSKY, 1989: 64-65).

Mas trata-se, evidentemente, do mesmo tema em dois suportes diferentes. Uma alegoria da Fé (no lado esquerdo do observador) carregando a cruz e tocando as Tábuas da Lei, ao mesmo tempo em que contempla a hóstia consagrada (o Corpo de Cristo) e irradiando a Luz Divina sobre o Cálice (com o Sangue de Cristo) segurado pela mão direita por uma alegoria da Igreja de Roma, a qual não faltam a mitra papal e a cruz do sumo-

pontífice — e que combinam diversas representações alegóricas relacionadas, como a *Fé Cristã*, a *Fé Católica*, etc. (RIPA, 1996: t.I, 401-404).

Há, nota-se, certa liberdade do anônimo artista mineiro no que se trata da decoração da cena. Ali, percebe-se a inclusão de nuvens emoldurando as alegorias, o que é bem conveniente à função e à localização da pintura. No mais, todavia, ambas são praticamente idênticas.

6.1.3 O Batismo de Cristo da Sé de Mariana

Acreditamos ter encontrado vivos indícios de que Ataíde, nesta sua bem conhecida obra (**Fig.1040**), tenha tomado como modelo a estampa contida na Bíblia traduzida por António Pereira de Figueiredo, de que tratamos anteriormente, cuja estampa (**Fig.1041**) foi desenhada por Henrique José da Silva, discípulo de Joaquim Carneiro da Silva, e gravada por Teodoro António de Lima, pertencente à mesma escola.

Não sendo Ataíde um copiador servil das gravuras, mas, pelo contrário, um inventor de novas formas a partir das originais, nota-se em sua pintura para o batistério da Sé marianense flagrantes semelhanças no planejamento da cena e nos elementos ao fundo, seja na árvore por detrás de São João Batista, seja na ponte com a cidade e o morro ao fundo.



Fig.1040. Ataíde. *O Batismo de Cristo*. Batistério da Sé de Mariana.

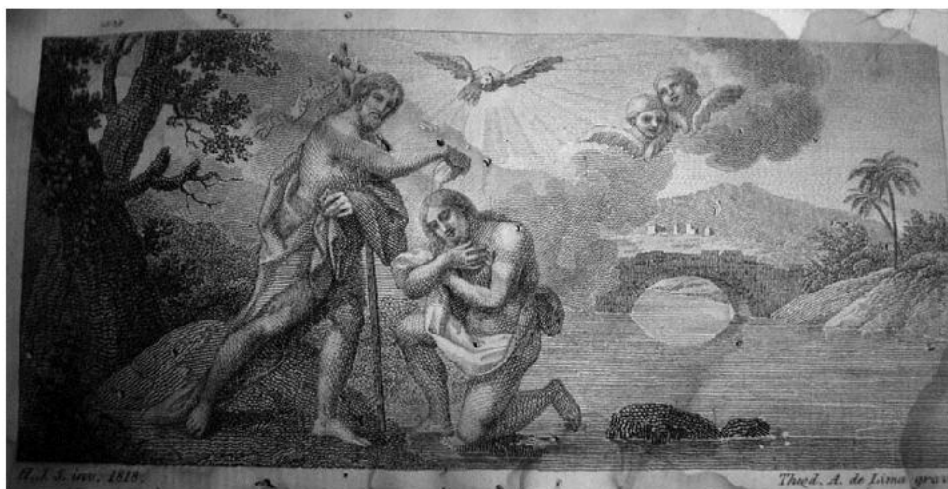


Fig.1041. Batismo de Cristo. Henrique José da Silva e Teodoro Antônio de Lima.

6.2 A FOLHA AVULSA DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS E PERDÕES DE OURO PRETO

Como dissemos anteriormente, consideramos as imagens dos *putti* contidos naquela folha avulsa (**Fig.1042**), fortuitamente encontrada, demasiado semelhantes aos anjinhos que decoram a barra, fingindo azulejos, da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Considerando-se que Ataíde não era um simples copiador, é possível indagar se, para aquelas suas pinturas, não tenha utilizado como modelo uma estampa que se encontrava na vizinha capela das Mercês e Perdões.



Fig.1042. Folha avulsa do missal.

Não se trata, no caso, de uma identidade absoluta entre as imagens da estampa (Fig.1043 e Fig.1044), e as pinturas (Fig.1045 e Fig.1046), mas de um tema, árduo, tratado com igual graça e leveza.



Fig.1043. Pormenor da Fig.1042.



Fig.1044. Pormenor da Fig.1042.



Fig.1045. *Putto* da barra da capela mor de são Francisco de Assis de Ouro Preto.



Fig.1046. *Putto* da barra da capela mor de são Francisco de Assis de Ouro Preto.

6.3 A SANTA CEIA DO CARAÇA

As pesquisas que iniciáramos para a elucidação das influências na *Ceia* de Ataíde, tratada anteriormente, renderam outros frutos, que nos propiciaram curiosas constatações. Localizamos, junto ao acervo virtual da Coleção Sarmiento, pertencente à Universidade do Minho, Portugal, dentre várias estampas retratando o tema da *Última Ceia*,

algumas delas que corroboram nossas conclusões anteriores quanto à pertinência do personagem que se serve ou serve aos convivas³²⁹.

Todavia, uma das estampas (**Fig.1047**) – cujo modelo foi, muito certamente, a *Santa Ceia*, de Rubens, de que há várias cópias e estudos (**Fig.1048**)³³⁰, além de estampas (**Fig.603**, acima, e **Fig.1049**) inclusive sendo reaproveitada no missal de Malines por nós abordado anteriormente (**Fig.602**, acima, e **Fig.1050**), assemelhava-se, sobremaneira a uma bem conhecida obra de Ataíde: falamos da *Santa Ceia* (**Fig. 1051**) do Colégio do Caraça, em Santa Bárbara, MG.



Fig. 1047. Gravador desconhecido. *Última Ceia*. Data e editor desconhecidos. Buril. Obs.: Gravura recortada de um livro, no verso há um texto impresso em latim.



Fig.1048. Rubens. *Última Ceia*, 1632. O.s.m., 43.8 x 44.1 cm. Pinacoteca de Brera, Milão.

³²⁹ São várias, e interessantíssimas todas elas, para o estudo da morfologia de tal cena, as estampas da Coleção Sarmiento. Em razão das dimensões do presente trabalho, todavia, vimo-nos obrigados a não reproduzi-las nem quanto delas tratarmos de forma alongada.

³³⁰ Há uma cópia numa coleção particular, um estudo no Museu Pushkin, outro no Museu de Arte de Seattle, EUA, etc.



Fig. 1049. Boetius Bolswert (1580-1663). A Última Ceia, Gravura, 65,9 x 49,5 cm. The National Museum of Western Art³³¹, Tóquio.



Fig.1050. Última Ceia. Missal de 1850. Gravador anônimo.



Fig. 1051. Manoel da Costa Ataíde. *Última Ceia*. O.s.m. Colégio do Caraça, Santa Bárbara, MG.

Se ainda permanece desconhecido o modelo exato utilizado por Manuel da Costa Ataíde na pintura da *Última Ceia*, do Colégio do Caraça, acreditamos, entretanto, que para esta sua obra, realizada já em sua maturidade artística, variadas referências e fatores tenham concorrido em sua composição. Em primeiro lugar, como dizíamos, muito deve ter contado toda a experiência de Ataíde, já com 66 anos à época em que pintou a Ceia, em 1828 (MENEZES, 2005: 26). Entretanto, sustentamos, há uma grande possibilidade de que Ataíde

³³¹ In collection.nmwa.go.jp/en/G.1976-0001.html. Acessado em 18.08.2009.

tenha conhecido a já referida gravura anônima da *Última Ceia*, de que há um exemplar na Coleção Sarmento. E tal nos é sugerido em vista de uma simples confrontação entre as figuras frontais tanto da estampa, quanto da pintura.

A semelhança entre os grupos de personagens é bastante nítida. E torna-se evidente quando destacadas, uma por uma, e rearranjadas, por suas semelhanças, como a seguir indicamos (**Fig.1052 a Fig.1057**)³³².

Nota-se, a primeira vista, que a pintura de Rubens foi espelhada – processo comum na gravura – nas estampas de Bolswert, na do gravador desconhecido da Coleção Casa de Sarmento e na do anônimo de Malines.

Porém o fato mais interessante é o sutil jogo de emulação proposto por Ataíde, visto que ele se apropria da figuração do corpo do Judas *original* (**Fig.1052**), espelhada na estampa (**Fig.1053**) da Coleção Sarmento, para a pose de um dos apóstolos (**Fig.1054**).



Fig.1052. Rubens. *Judas*. Pormenor da Fig.1048.



Fig.1053. Anônimo. *Judas*. Pormenor da Fig.1047.



Fig.1054. Ataíde. *Apóstolo*. Pormenor da Fig.1051.

Bem como, num procedimento semelhante, se aproveitará da posição de um dos apóstolos para a caracterização do seu Judas, no entanto reproduzindo a expressão do modelo original (**Fig.1055 a Fig.1057**), fazendo o traidor olhar diretamente para o público, com uma expressão de um certo desafio, mas, principalmente, cumplicidade.

³³² Para uma maior conveniência no sentido de expor nossas descobertas, optamos por um novo espelhamento das imagens, ressaltando suas semelhanças.



Fig.1055. Rubens.
Apóstolo. Pormenor da
Fig. 1032.



Fig. 1056. Anônimo.
Apóstolo.
Pormenor da Fig.1031.



Fig. 1057. Ataíde.
Judas.
Pormenor da Fig.1035.

Entretanto, ainda que julguemos que o modelo mais próximo para esta série seja a estampa referida, e esta, uma cópia de Rubens, poderíamos recuar o inquieto Judas de todas estas obras a referências mais antigas. Tal seria o caso da *Última Ceia* (**Fig.1058**) de Palma Vecchio (1480-1528), da já citada ceia de Tintoretto (**Fig.1023**, acima), ou ainda na (**Fig.1059**) de Daniele Crespi (1598-1630).



Fig. 1058. Palma Vecchio. *Santa Ceia.*, séc, XVI.
National Gallery for Foreign Art, [Sofia](#), [Bulgaria](#)



Fig. 1059. Daniele Crespi.
A Santa Ceia, c. 1624-1625.
Ó.s.t., 335 x 220 cm.
Pinacoteca di Brera, Milão.

Tomados os seus Judas em pormenor, seja o de Palma Vecchio (**Fig.1060**), seja o de Tintoretto (**Fig.1061**) ou o³³³ de Crespi (**Fig.1062**), e espelhando-os, ou convertendo as suas versões originais, podemos verificar claramente o quanto se aproximam daquele representado por Rubens, na estampa de autor desconhecido e, igualmente, do empregado por Ataíde (**Fig.1063 a Fig.1068**).



Fig. 1060. Palma Vecchio. Pormenor da Fig. 1058.



Fig. 1061. Tintoretto. Pormenor da Fig. 1023.



Fig. 1062. Crespi. Pormenor da Fig. 1059.



Fig. 1063. Palma Vecchio. Judas. Pormenor da Fig. 1059.



Fig. 1064. Tintoretto. Judas. Pormenor espelhado da Fig. 1023.



Fig. 1065. Crespi. Judas. Pormenor espelhado da Fig. 1058.

³³³ Aqui espelhado por nós, para realçar suas semelhanças.



Fig. 1066. Rubens. *Judas*. Pormenor espelhado da Fig.1048.



Fig. 1067. Anônimo. *Judas*. Pormenor espelhado da Fig.1031.



Fig. 1068. Ataíde. *Judas*. Pormenor da Fig.1035.

6.4 MODELOS NA ESCULTURA

Da mesma maneira que a emulação de modelos da gravura deu-se na pintura, o mesmo, sabidamente, ocorreu na escultura. E acreditamos ter encontrado expressivos exemplos deste trânsito, ainda que não fosse esta nossa intenção inicial, na própria obra do Aleijadinho. Vejamos alguns exemplos.

6.4.1 A Estampa do Missal Franciscano

Como vimos anteriormente, os missais encontrados em Ouro Preto e Mariana continham, ao fim dos volumes, um pequeno repertório de missas dedicadas à Ordem Terceira dos Frades Menores (Terceiros Franciscanos). Se no caso dos missais da *Typographia Regia* tudo o que havia em matéria de decoração era uma simples vinheta, naquelas da *Officina Plantiniana* encontravam-se verdadeiras estampas retratando São Francisco recebendo as chagas de um Cristo Seráfico (**Fig.1069**).



Fig.1069. Pormenor da folha de rosto do Missal Franciscano anexo aos missais da oficina Plantin.

Pois bem, confrontando-se a estampa referida com o célebre medalhão da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (**Fig.1070**), salientam-se muitas semelhanças, bem como, ao mesmo tempo, um certo grau de liberdade manifestado pelo Aleijadinho frente a este plausível modelo.



Fig. 1070. Medalhão do frontispício da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Ainda que os elementos vegetais que decoram ambas as cenas sejam muito semelhantes no seu tratamento, o gestual do santo, em ambas as obras, é tão somente aproximado, ou equivalente, e muito pouco similar. Os terços, por outro lado (na estampa, caídos ao chão, na escultura, presos ao cingulo de São Francisco), são idênticos na forma.

No entanto o que mais chamou nossa atenção no confronto entre as obras foi a representação do Cristo Seráfico. Já foi dito que esta representação do medalhão “apresenta uma iconografia um pouco arcaica, pois o Cristo se afigura meio homem e meio anjo”. Arcaica porque “a presente temática é retomada em altares-mores de ordens franciscanas, porém numa versão mais moderna, visto que Jesus é representado plenamente sob a forma humana” (CAMPOS, 2000: 95).

Concordamos com a referência ao aspecto *arcaico*. Mas ele não é, todavia, extemporâneo, visto que circulavam missais com aquela mesma representação do Cristo Seráfico, um dos quais, seguramente, deve ter servido de modelo ao Aleijadinho.

6.5 OS PROFETAS DO ALEIJADINHO

Muito já se escreveu a respeito dos profetas do Aleijadinho. As mais variadas abordagens foram empregadas na sua interpretação. Da Maçonaria à Dança, do Espiritismo à Inconfidência, diversos autores procuraram interpretar algo acerca daquelas instigantes esculturas.

6.5.1 A Tradição

Os clássicos estudos de John Bury e Germain Bazin, desde aquela época, defendem a utilização de estampas como modelos para a produção do Aleijadinho:

Pode-se indicar com segurança a influência de fontes literárias, especialmente de gravuras, em seus desenhos, similar a que se verifica também nas obra de pintores da região que foram seus contemporâneos. Mas observe-se que, embora utilizando modelos, o Aleijadinho nunca copiava. A partir dos desenhos consultados, expressava-se de maneira extremamente pessoal e original, sem jamais recorrer à cópia em sua obra (BURY, 2006: 43).

Muitas vezes falou-se de influências ‘góticas’, e até mesmo ‘bizantinas’ [...], sobre o Aleijadinho, mas nunca se pôde dar algumas provas de ação exercida sobre o nosso artista por obras anteriores ao seu tempo. (BAZIN, 1963:318).

No caso específico dos Profetas de Congonhas defendem que

Os acessórios das estátuas não são barrocos nem rococós, parecendo, ao contrário, derivar diretamente de uma fonte florentina do final do século XV: a série de gravuras dos profetas conhecida como broad manner e atribuída a Boticelli ou a alguém de seu círculo artístico imediato. De que maneira foi feita uma reprodução ou regravação desses desenhos e por que caminhos tortuosos eles chegaram às mãos do Aleijadinho são fatos que ainda estamos por descobrir, mas parece evidente que eles deles derivam os chapéus cônicos característicos dos profetas de Congonhas, assim como suas túnicas com bordas ornamentadas. (BURY, 2006: 60).

[...] Quando teve que realizar os profetas de Congonhas, certamente ele foi procurar uma documentação sobre assunto que lhe era novo. Em alguma biblioteca deve ter encontrado uma série dessas gravuras florentinas do Quattrocento, que lhe forneceram o elemento de exotismo que procurava: esses barretes estranhos atraíram-no, e ele os tomou por modelos, criando, por conta própria, variações, 2 inspirando-se, também, nesse tipo fisionômico grego, elegante e requintado que deu à maioria dos seus profetas, contrariando toda a tradição. (BAZIN, 1963:318).

E, em nota a passagem anterior, Bazin acrescenta:

(2) É preciso notar que, entre esses modelos, ele escolheu os menos extravagantes dos barretes, os que pareciam estar mais próximos dos barretes da comitiva de João VII [334], pois o gravador florentino, inspirando-se talvez num desenhista chamado o Master of Picture chronicle, tratando do assunto, encimou alguns de seus profetas com barretes com bordos enrolados ainda mais surpreendentes. Sobre o Master of Picture chronicle, cf Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, The XIV and XV centuries, por A. E. OPHAM e PHILIP POUNCEY, pr. 238, 239, 241. (BAZIN, 1963: nota 2 à p. 318).

Já Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, defende a teoria de Robert Smith:

Com relação às exóticas roupagens que revestem os Profetas do Aleijadinho sintetizaremos aqui os dados principais da excelente análise de Robert Smith em sua já citada obra (cf. bibliografia em anexo). Sua origem na arte luso-brasileira liga-se diretamente à adoção de modelos estabelecidos na pintura flamenga em fins da era medieval, e introduzidos em Portugal por artistas procedentes dos Países-Baixos na época de D. Manuel (1495-1521). Foi por conseguinte na Europa do Norte, e especialmente na região de Flandres, que se estabeleceu o tema da caracterização de profetas, patriarcas e outros personagens bíblicos de procedência “oriental” com vestimentas exóticas e complicadas, incluindo longos casacos e mantos debruados de faixas bordadas, complementados por barretes em forma de turbantes à “moda turca”. Sim, porque os turcos, sem dúvida os mais próximos vizinhos orientais da Europa e seus mais temidos adversários, sempre exerceram um certo fascínio na imaginação e conseqüentemente na

³³⁴ O autor faz referência, nesta passagem, a um trecho anterior em que trata da influência nas artes italianas sofridas após a visita do imperador romano do Oriente João VII Paleólogo, no século XV. Segundo Bazin, os trajes *exóticos* utilizados pelo monarca e sua comitiva tornaram-se então o modelo para a representação de tipos orientais, bem como das figuras do Antigo Testamento (BAZIN, 1963: pp-312-317).

criação artística européia, tanto no que se refere à literatura quanto às artes visuais” [...] São portanto comuns as representações de personagens vestidos “à moda turca” na arte portuguesa do período 1500-1800, das figurinhas de presépios à estatuária monumental do tipo dos conjuntos de Braga e Lamego. (OLIVEIRA, 2002: 56).

Entretanto, dá certo crédito às especulações de Bazin, já mencionadas, e acrescenta:

O Aleijadinho teve certamente conhecimento do tema por intermédio de gravuras, forma usual de difusão dos temas iconográficos e artísticos na era anterior à fotografia. Germain Bazin reproduz a título de exemplo, em seu livro dedicado ao artista, uma série de gravuras de profetas editadas em Florença no século XV, apresentando curiosas analogias com os Profetas de Congonhas, desde a forma dos barretes arrematados por borlas, até a repetição de atributos iconográficos como a baleia de Jonas ou a coroa de louros de Daniel.(OLIVEIRA, 2002: 56).

Em linhas gerais, portanto, estas são as interpretações mais acatadas quanto ao tema dos Profetas. Entretanto, as descobertas realizadas no curso de nossas pesquisas apontam para outras influências, que julgamos mais pontuais, como adiante procuraremos demonstrar.

6.5.2 As Gravuras florentinas

Antes de prosseguirmos, consideramos por bem olhar mais de perto as referidas estampas florentinas citadas por Bury e Bazin como os modelos para os profetas.

Segundo Bazin, como vimos, a embaixada de João VII Paleólogo causou uma viva impressão aos italianos, a ponto de seus artistas copiarem as roupas daquela comitiva para retratarem personagens orientais ou mesmo do Antigo Testamento. O autor cita, como exemplo, a medalha cunhada por Pisanello (**Fig.1070**) durante a própria visita do monarca à Florença (1438), uma gravura atribuída a Antonio Pollaiuolo, “ou feita segundo ele”, de cerca de 1460, representando “*el gran turco*”, e um desenho do mesmo artista, ou de sua escola, representando Cassandra ou Pentésiléia, e que se encontra no Museu Britânico.

A respeito desta última estampa, e do penteado da figura nela representado, acrescenta mais exemplos:

Esse toucado acabou tomando-se um atributo de ciência ou de magia, e é sem dúvida nessa intenção que Miguel Ângelo, num desenho, com ele cobre um alquimista, cujo tipo inspirou-se em Leonardo da Vinci (BAZIN, 1963: p.314).

Restava saber, segundo aquele autor, “por que intermediário esse toucado, esquecido por três séculos, pôde chegar até o nosso pobre mestiço, isolado nas montanhas de um continente longínquo? Só poderia ter sido através de gravuras, pois seria uma extravagância pensar numa ida sua à Itália”.

Surge então a série de gravuras florentinas do século XV representando as sibilas e os profetas que, de acordo com E. Mâle, citado por Bazin, foram inspiradas num mistério representado em Florença, e na qual se encontram vários desses personagens usando barretes análogos ao de João VII, ou derivados de outros, usados por personagens do cortejo de 1439.

Quanto à possível autoria das citadas gravuras florentinas, o mesmo autor sustenta que por muito tempo foram atribuídas a Baccio Baldini e que teriam sido executadas depois de 1481, ou seja, depois da publicação de uma obra de Filippo Barbieri sobre as sibilas, a qual teria inspirado Miguel Ângelo na Capela Sixtina. Mas invoca, também, um estudo de Arthur Hind, que as reputa como mais antigas, de cerca de 1470, de acordo com o qual elas poderiam ter sido inspiradas pelo texto de uma *sacra representatione* atribuída a Feo Belcari, “cuja edição mais antiga aparece em Florença sem nome de autor, nem de impressor, no final do século XV, mas que foi certamente concebida e representada muito antes desse momento”.

As séries das sibilas e dos profetas contaria com várias tiragens, “uma mais fina, outra mais grosseira”,³³⁵ e que do ponto de vista iconográfico “não diferem senão por variantes”.

E Bazin trata, por fim, das semelhanças entre a medalha de Pisanello (**Fig.1070**), das gravuras florentinas, e dos Profetas do Aleijadinho:

³³⁵ Neste ponto acreditamos que seria interessante cotejar a edição francesa, a qual não tivemos acesso. Por acaso o que Bazin chamou de “tiragem mais grosseira” fosse, na verdade, a versão em francês da *broad manner*, não apreendida pelo tradutor?

[...] 4“O artista anônimo que trabalhou esses cobsres [das estampas], dotou vários desses profetas com barretes da corte de João VII. Compreende-se melhor, então, a extraordinária semelhança do profeta *Ezequiel* [(Fig.1072)] do Aleijadinho com João VII Paleólogo, tal como aparece na medalha de Pisanello, se for colocado, como intermediário, o busto do profeta *Eliseu* [(Fig.1071)], da série grosseira: percebemos que a analogia com a gravura florentina vai mais longe que o barrete, até o tipo fisionômico, inspirado do gravador florentino por *João VII*4”.



Fig.1070. Pisanello. Medalha de João VII.



Fig.1071. Profeta Eliseu. Gravura anônima.



Fig.1072. Profeta Ezequiel. Aleijadinho.

Bazin chama também a atenção para o fato, segundo ele, de que “outros profetas do gravador florentino mostram a mitra em panos, provida de um turbante na base, passando por entre tiras de fazenda” (Fig.1073, Fig.1074 e Fig.1075). “Assim, o golfinho de Jonas das gravuras florentinas” (Fig.1076) “é semelhante ao do Aleijadinho” (Fig.1077); “o profeta *Isaías* deste” (Fig.1078), “com sua longa barba, lembra o *Amós* florentino” (Fig.1079) “e está encapuçado como Habacuc”³³⁶.

³³⁶ Bazin não fornece esta imagem em seu livro. Ali, encontram-se apenas os profetas Daniel, Ageu, Jonas, Amós, Ezequiel, Eliseu (que não faz parte do grupo de profetas principais) e um outro não nomeado. As reproduções das gravuras aqui apresentadas pertencem à obra de Bazin.



Fig.1073. Profeta Daniel. Gravura anônima.



Fig.1074. Profeta Ageu. Gravura anônima.



Fig.1075. Profeta Jonas. Gravura anônima.



Fig.1076. Pormenor da estampa de Jonas (Fig.1049).



Fig.1077. Aleijadinho. Pormenor da estátua do Profeta Jonas.



Fig.1078. Aleijadinho. Profeta Isaías.



Fig.1079. Anônimo. Profeta Amós.

E Bazin conclui afirmando que

[...]Arthur Hind, na verdade, mostrou, sem contestação, que o Aleijadinho na maioria das vezes contentara-se em copiar, invertendo-as, gravuras, que representavam os apóstolos, do Mestre E.S.; o incontido trabalho dos panejamentos das estátuas de Congonhas é, portanto, de origem bem gótica. Mas é uma característica que deve conduzir à convicção de uma influência direta dessas gravuras sobre o Aleijadinho [grifo nosso]. O pseudo Baccio Baldini teve a idéia de fazer de Daniel um jovem herói vencedor, substituindo o turbante da mitra dos outros profetas por uma coroa de louros [(Fig.1080)]. É difícil imaginar que o Aleijadinho pôde tomar a inventar essa característica ainda mais que o barrete do seu Daniel [(Fig.1081)] é o mesmo que o do gravador – cônico, e como o deste, encimado por um botão que – eu pude verificar in loco – foi quebrado (BAZIN, 1963: p.315;p.318).

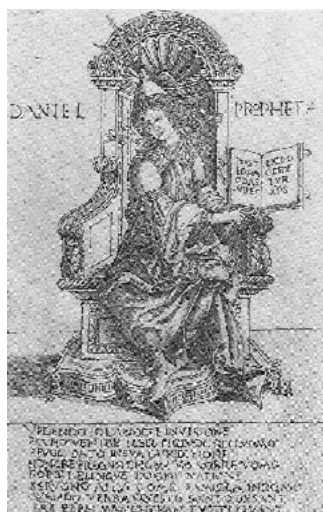


Fig.1080. Anônimo. Profeta Daniel.



Fig.1081. Aleijadinho. Profeta Daniel.

Não tivemos acesso à obra de Hind citada por Bazin³³⁷. Não pudemos saber se, de fato, o autor chega a se referir ao Aleijadinho, e a ponto de mostrar, “sem contestação, que o Aleijadinho na maioria das vezes contentara-se em copiar, invertendo-as, gravuras, que representavam os apóstolos, do Mestre E.S”, como sugere Bazin.

Por outro lado, pudemos consultar um outro livro de Hind, que é praticamente um manual sobre a gravura³³⁸, além de outras referências³³⁹, que trazem algumas conclusões que se chocam com as afirmações de John Bury, Germain Bazin e Robert Chester Smith – este, conforme citado por Myriam Ribeiro.

³³⁷ HIND, A. *Early Italian engraving. A Critical catalogue with complete reproduction of all prints described*. Nova Iorque: M. Knoedler & Company; Londres: Bernard Quaritch. 1938. Sete volumes.

³³⁸ HIND, A. *A History of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*.

³³⁹ LARAN, J. L. *Estampe*. Paris: PUF, 1959, p. 40.

De acordo com Hind, o chamado Mestre E.S – identificado apenas por seu estilo e por estas iniciais – era natural de Estrasburgo ou de suas proximidades, que teria estudado na Basileia ou nalgum lugar do Reno Superior onde o *Mestre do Jogo de Cartas* – um dos melhores gravadores do período anterior ao Renascimento – teve sua escola, cujas obras se assemelhavam às da produção alemã do período (HIND, 1923: p.26). Em suma, talvez, sem o perceber, Bazin introduz uma nova influência, germânica, e talvez cara aos olhos de Robert Smith.

O mesmo Hind, ainda que não se detenha sobre uma análise formal de uma estampa – que, para nosso trabalho, seria de imensa valia – aborda também a série de gravuras *Os Planetas*, que atingiu grande popularidade à época, produzida por Maso Finiguerra, provavelmente em 1465 (HIND, 1923: p.40-41), da qual reproduz a prancha relativa ao planeta Mercúrio, e onde podem ser vistos alguns personagens com os mesmos e problemáticos chapéus cônicos ou turbantes (Fig.1082 e Fig. 1083).



Fig.1082. Finiguerra. *Mercúrio*.



Fig. 1083. Pormenor da Fig.1082.

Relacionado a Finiguerra e sua escola, Hind vê também as séries dos profetas e das sibilas mencionadas por Bazin, e também as dá como resultado da ilustração da obra de Feo Belcari, de que já tratamos³⁴⁰.

Porém, quanto ao estilo destas estampas, sua análise vai de encontro a de John Bury. Se acreditarmos que este autor teve em mente as mesmas gravuras de que ora tratamos (“os modelos utilizados pelo Aleijadinho para os seus profetas de Congonhas

³⁴⁰ Neste ponto julgamos importante frisar que o livro de Hind de que ora tratamos teve sua terceira edição em 1923, ou seja, quinze anos antes da publicação citada por Bazin, esta mais específica quanto à questão da gravura italiana do período.

encontram-se numa série de gravuras florentinas do século XV conhecida, por sua técnica, como *broad manner*”), vemos que Hind as considera o seu oposto: seriam, na verdade *fine manner*. Aliás, refere-se claramente aos profetas e às sibilas como realizadas “in the Fine Manner”, e para exemplificar sua compreensão sobre assunto, dá como exemplo a Sibila Tiburtina (Fig.1084), cuja semelhança frente aos profetas já tratados é inequívoca.



Fig.1084. Anônimo. *Sibila Tiburtina*.

Hind, aliás, fornece sua própria interpretação quanto a uma e outra maneira, nos seguintes termos:

Estas [os profetas e as sibilas], como as gravuras atribuídas a Finiguerra, pertencem ao que tem sido chamado grupo de Maneira Fina [Fine Manner group]. Sua gravação é caracterizada por linhas finas sulcadas estreitamente, e por um considerável uso de algumas um tanto irregulares hachuras, cujo resultado, se tal não fosse seu objetivo, é uma imitação do tom do desenho lavado. Outro método completamente distinto, nomeado de Maneira Larga [Broad Manner], surgido na arte florentina por volta de 1470-75, sem dúvida criado por uma oficina completamente diferente. Ele é um sistema composto de largas linhas simples, de sombreamento paralelo, à maneira de um desenho a pena. (HIND, 1923: 45-46)³⁴¹.

Como o comprov a Laran:

Em 1872, Kolloff³⁴² introduziu a distinção entre *maniera fine* (em inglês *fine manner*) e *maniera larga* (*broad manner*), no que diz respeito à gravura italiana do Quattrocento. A primeira destas maneiras supostamente é

³⁴¹ Tradução do autor.

³⁴² O Historiador da arte Eduard [Ernst] Kolloff (1811-1879). In <http://www.dictionaroyofarthistorians.org/kolloffe.htm>

caracterizada por um trabalho muito fechado, onde as linhas são difíceis de distinguir, enquanto no segundo as linhas de forma supostamente são bem separadas, como em um desenho a lápis. Além disso, a maneira fina foi pensada para expressar os sentimentos delicados dos que gravavam à semelhança de Botticelli, enquanto a maneira ampla (*broad manner*) era mais viril e mais próxima do trabalho de Pollaiuolo. [...] Na prática, um meio termo entre estas maneiras, ou um híbrido de ambas, são tão comuns quanto os exemplos puros. O original e sua cópia, o primeiro plano e o de fundo de uma gravura em particular, muitas vezes não são da mesma maneira (LARAN, 1959,40)³⁴³.

Em suma, parece que Bazin se equivocou neste ponto. Nossa conclusão, portanto, é que os modelos utilizados pelo Aleijadinho estavam muito mais próximos, no tempo e no espaço, do que as gravuras florentinas de Bazin, ou germânicas, propostas por Bury e Smith. Talvez todas estas tenham influenciado as que doravante exporemos. Todavia acreditamos que seriam estas, disponíveis em Minas Gerais, que devem ter inspirado o artista ouropretano: elas certamente estavam nos locais certos, no momento certo.

6.5.3 Os profetas e a Bíblia Pezzana do Caraça.

Já tratamos anteriormente desta Bíblia de 1754, encontrada na Biblioteca do Caraça, inclusive reproduzindo diversas de suas estampas e a série completa dos profetas, maiores e menores. A seleção abaixo teve em vista relacionar as gravuras que mais se assemelhassem aos profetas do Aleijadinho, e por isto omitimos algumas daquelas anteriormente apresentadas.

Como dizíamos, tratamos de semelhanças e similaridades, não de cópias fiéis, ainda que muitas vezes o diálogo entre as obras disto se aproxime. Entretanto, por mais distantes que efetivamente possam ser umas e outras – muitos gestos dos profetas das estampas são distribuídos a outros, das esculturas – um simples olhar sobre os conjuntos de imagens revela um mesmo *espírito* a animá-los (**Fig.1085 a Fig.1108**).

³⁴³ Tradução do autor.



Fig.1085. *Baruque.*



Fig.1086. *Daniel.*



Fig.1087. *Daniel.*



Fig.1088. *Oséias.*



Fig.1089. *Joel.*



Fig.1090. *Jonas.*



Fig.1091. *Jonas.*



Fig.1092. *Miquéias.*



Fig.1093. *Naum.*



Fig.1094. *Sofonias.*



Fig.1095. *Ageu.*



Fig.1096. *Zacarias.*

Fig.1097. *Isaiás.*Fig.1098. *Jeremias.*Fig.1099. *Baruque.*Fig.1100. *Ezequiel.*Fig.1101. *Daniel.*Fig.1102. *Oséias.*Fig.1103. *Joel.*Fig.1104. *Abdias.*Fig.1105. *Amós.*

Fig.1106. *Jonas*.Fig.1107. *Habacuque*.Fig.1108. *Naum*.

A apropriação dos mantos com capuz é clara, se observarmos os pormenores das estampas de *Jonas* (Fig.1109) e *Naum* (Fig.1110), frente ao *profeta Isaiás* (Fig.1111):

Fig.1109. *Jonas*.Fig.1110. *Naum*.Fig.1111. *Isaiás*.

Ou o próprio gesto enfático de *Baruque* (Fig.1112), repetido em *Isaiás* (Fig.1113).



Fig.1112. *Baruque*. Pormenor da Fig.1059.



Fig.1113. *Isaías*. Pormenor da Fig.1085.

No caso dos dois *Jonas*, é difícil não concordar que o pormenor da estátua assemelha-se, em muito, à gravura. Os olhos de ambos os peixes são praticamente idênticos, assim como os beijos, dentes e boca. E a perna do profeta, da gravura, é reinterpretada como a língua da fera, pelo Aleijadinho (**Fig.1114** a **Fig.1116**).



Fig.1114. *Jonas*.



Fig.1115. Pormenor da estátua de Jonas.



Fig.1116. Pormenor da estátua de Jonas.

Da mesma maneira, parece-nos quase impossível dissociar a influência da estampa de *Oséias* (**Fig.1117**) sobre *Ezequiel* (**Fig.1118**) e *Habacuque* (**Fig.1119**), tanto no gestual, quanto nas tão controvertidas vestimentas.

Fig.1117. *Oseias*.Fig.1118. *Ezequiel*.Fig.1119. *Habacuque*.

E o mesmo se dando entre o *Ageu* da Bíblia Pezzana (**Fig.1120**) e o *Abdias* do Aleijadinho (**Fig.1121**).

Fig.1120. *Ageu*.Fig.1121. *Abdias*

6.6 CONCLUSÃO

Em vista do que apresentamos neste trabalho, acreditamos ter deixado bastante claro que o trânsito de imagens e ideias entre os artistas europeus e brasileiros não só foi efetivo, mas também frequente e aprofundado.

Se, por um lado, identificamos como parte da obra de Rafael, Rubens, Tiepolo, Subleyras e Conca, dentre outros, passou a pertencer ao acervo imagético das Minas Gerais setecentistas, disponíveis aos artistas desta capitania, também pudemos demonstrar uma forte vinculação à arte portuguesa do período, graças às estampas de Joaquim Cameiro da Silva e seus discípulos.

Por outro lado, como demonstramos, o próprio Carneiro da Silva envolveu-se numa intrincada rede de referências, anteriores e posteriores, na medida em que estudou com João Gomes Batista, ao que tudo indica diretamente relacionado ao fazer artístico mineiro, como vimos.

Cabe agora inventariar os acervos que possam eventualmente conter as fontes imagéticas utilizadas pelos pintores coloniais, em busca de novas *curiosidades*, ou revelações quanto ao processo de produção artística entre meados do século XVIII e primeiras décadas do XIX.

Finalmente, acreditamos que nosso trabalho revelou indícios bastante interessantes quanto à circulação de livros com estampas e sua apropriação pelos artistas mineiros coloniais.

Muito, entretanto, há ainda a ser pesquisado e comparado, sobretudo no que diz respeito à circulação das estampas: a maneira como elas chegavam a Portugal, a apropriação das mesmas pelos artistas locais e a maneira como se dava sua disseminação na colônia. Caberia, em nossa compreensão, proceder ainda a todo um levantamento dos livros de temática religiosa de maior influência e penetração: quem os produziu, quem os adquiriu e como. Da mesma maneira, julgamos incontornável um estudo mais aprofundando quanto à produção de estampas avulsas, com vistas a uma catalogação que permitisse verificar sua influência no meio mineiro. Bem como uma pesquisa específica junto aos testamentos e inventários coloniais e provinciais que pudesse revelar tanto os livros que circularam no período, como também as estampas, as pinturas e outros objetos artísticos consumidos em Minas Gerais dentro do recorte por nós estabelecido.

Assim, esperamos poder continuar nossos estudos nessa área, que longe está de se esgotar.

7 BIBLIOGRAFIA

7.1 FONTES PRIMÁRIAS

I – Ouro Preto

1. – Os Missais

1.1. Paróquia de Nossa Senhora do Pilar

1.1.1. Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdias

1.1.1.1. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAЕ OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITUM IN QUO MISSAE PROPRIAE DE SANCTIS AD LONGUM PROFITAE FUNT [sic] AD MAJOREM CE[LE]BRATIUM COMMODITATEM. ANTVERPIAE, EX TYPOGRAPHIA PLA[N]TINIANA. MDCCXXIV³⁴⁴ [1724]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.1.2. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAЕ VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM ET NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUC USQUE CONCESSIS [sic] AUCTUM, IN QUO ETIAM MISSAE, QUAE EXCONCESSIONIBUS PONTIFICIIS IN REGNO PORTUGALLEAE CELEBRANTUE, FUIS [SIC] LOCIS ACCURATE PONUNTUR. OLISIPONE TYPOGRAPHIA REGIA, ET PRIVILEGIO ANNO MDCCLXXXII [1782]. CUM FACULTATE REGIAE CURIA CENSORIA.³⁴⁵ Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.1.3. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NUNC DENUO URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM; ET CUM MISSIS NOVISSIME PER SUMMOS PONTIFICES ENARRATIS, & UNIVERSIS DITIONIBUS FIDELIFFIMORUM [sic] LUFITANIAE [sic] REGUM HUCUSQUE CONCEFFIS [sic],

³⁴⁴ INVENTÁRIO ANALÍTICO DO ARQUIVO ECLESÍÁSTICO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE OURO PRETO, 11 (doravante chamado IAAEPNSPOP).

³⁴⁵ IAAEPNSPOP, p. 11.

NUNC IN HAC EDITIONE LOCUPLETATUM. OLISIPONE IN TYPOGRAPHIA REGIA. ANNO M.DCC.XCIII³⁴⁶ [1793] Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.1.4. MISSALE ROMANUM. OLISIPONE EX TYPOGRAPHIA REGIA. M.DCC.XCVIII [1798]. (perdeu-se a folha de rosto).³⁴⁷ Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.1.5. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S.PII QUINTINI JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. ET URBANI VIII PPAE AUCTORITATE RECOGNITUM ET NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUCUSQUE CONCESSIS AUCTUM. MECHLINIAE³⁴⁸ H. DESSAIN. SUCESSOR P.J. HANICQ. SUMMI PONTIFICIS. S. CONGREGATIONIS DE PROPAGANDA FIDE ET ARCHIEP, MECHL., TYPOGRAPHUS. M.D.CCC.LXIV [1864].³⁴⁹ Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.2. Irmandade de Nossa Senhora do Monte do Carmo

1.1.2.1. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PPAE VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM, EX NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTHOLICO HUCUSQUE CONCESSIS AUCTUM, IN QUO ETIAM MISSAE, QUAE EX CONCESSIONIBUS PONTIFICIIS IN REGNO PORTUGALLIAE CELEBRANTUR, FUIS LOCIS ACCURATE PONUNTUR. OLISIPONE TYPOGRAPHIA REGIA, ET PRIVILEGIO. ANNO M.DCC.LXXXI [1781]. CUM FACULTATE REGIAE CURIAS... (?). Vende-se na mesma officina, e na sua loja à real Praça Do Commercio.³⁵⁰ Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.2.2. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM; S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. ET URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM; CUM OMNIBIS ALIORUM SANCTORUM MISSIS NOVISSIME PER SUMMOS PONTIFICES ENARRATIS, AC UNIVERSIS DITIONIBUS FIDELISSIMORUM LUSITANIAE REGUM HUCUSQUE PRO UTROQUE

³⁴⁶ IAAEPNSPOP, p. 11.

³⁴⁷ IAAEPNSPOP, p. 11.

³⁴⁸ *Mechliniae* é a forma latina de Malines (em francês) ou Mechelen (em flamengo), cidade da Bélgica localizada na província da Antuérpia, região da Flandres.

³⁴⁹ IAAEPNSPOP, p. 11.

³⁵⁰ IAAEPNSPOP, p. 23.

CLERO CONCESSIS LOCUPLETATUM. OLISIPONE EX TYPOGRAPHIA REGIA, ANNO M.D.CCC.XVIII. REGALI PERMISSII, AC PRIVILEGIO, 1818.³⁵¹ Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3. Irmandade de Nossa Senhora do Pilar

1.1.3.1 MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, ET CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAE OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITUM IN QUO MISSAE PROPRIAE DE SANCTIS OMNES AD LONGUM POSITAE SUNT AD MAJOREM CELEBRANTIUM COMMODITATEM; ANTUERPIAE, TYPOGRAPHIA PLANTINIANA APUD VIDUAM BALTHASARIS MORETI. M.D.CC.III³⁵² [1703]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas e estampas.

1.1.3.2. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, ET CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAE OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITUM IN QUO MISSAE PROPRIAE DE SANCTIS OMNES AD LONGUM POSITAE SUNT AD MAJOREM CELEBRANTIUM COMMODITATEM; ANTUERPIAE. EX TYPOGRAPHIA PLANTINIANA. M.D.CC. XXVIII³⁵³ [1728]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3.3. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI JUSSU EDITUM ET CLEMENTIS VIII & URBANI AUCTORITATE RECOGNITUM IN QUO MISSAE NOVISSIMAE SANCTORUM ACCURATE SUNT DISPOSITAE. VENETIIS EX TYPOGRAPHIA PALLEONIANA (sic). M.D.CC.XLI³⁵⁴ [1741]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3.4. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, ET CLEMENTIS VIII PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAE OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITUM ET NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUC USQUE CONCESSIS AUCTUM.

³⁵¹ IAAEPNSPOP, p. 18; p. 24..

³⁵² IAAEPNSPOP, p. 29.

³⁵³ IAAEPNSPOP, p. 29.

³⁵⁴ IAAEPNSPOP, p. 29.

ANTUERPIAE. EX ARCHITYPOGRAPHIA PLATINIANA [sic]. M.D.CC.XLIV³⁵⁵ [1744].

Capitulares e cabeções, ou vinhetas. As estampas foram recortadas.

1.1.3.5. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, ET CLEMENTIS VIII PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAE OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITUM ET NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUC USQUE CONCESSIS AUCTUM. ANTUERPIAE. EX ARCHITYPOGRAPHIA PLATINIANA [sic]. M.D.CC.LI³⁵⁶ [1751].

Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3.6. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAE VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM, EX NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTHOLICO HUCUSQUE CONCESSIS AUCTUM, IN QUO ETIAM MISSAE, QVAE EX CONCESSIONIBUS PONTIFICIIS IN REGNO PORTUGALLIAE CELEBRANTUR, SUIS LOCIS ACCURATE PONUNTUR. OLISIPONE TYPOGRAPHIA REGIA, ET PRIVILEGIO. ANNO M.DCC.LXXXIV³⁵⁷

[1789]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3.7. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAE VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM, EX NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTHOLICO HUCUSQUE CONCESSIS AUCTUM, IN QUO ETIAM MISSAE, QVAE EX CONCESSIONIBUS PONTIFICIIS IN REGNO PORTUGALLIAE CELEBRANTUR, SUIS LOCIS ACCURATE PONUNTUR. OLISIPONE TYPOGRAPHIA REGIA, ET PRIVILEGIO. ANNO M.DCC.LXXXIX³⁵⁸

[1789]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3.8. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM; S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII ET URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM; CUM OMNIBIS ALIORUM SANCTORUM MISSIS NOVISSIME PER SUMMOS PONTIFICES ENARRATIS, AC UNIVERSIS

³⁵⁵ IAAEPNSPOP, p. 29.

³⁵⁶ IAAEPNSPOP, p. 29.

³⁵⁷ IAAEPNSPOP, p. 29.

³⁵⁸ IAAEPNSPOP, p. 30.

DITIONIBUS FIDELISSIMORUM LUSITANIAE REGUM HUCUSQUE PRO UTROQUE CLERO CONCESSIS LOCUPLETATUM. OLISIPONE EX TYPOGRAPHIA REGIA, ANNO M.D.CCC.XVIII³⁵⁹ [1818]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3.9. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S.PII V. URBANI VIII PAPAE AUCTORITATE RECOGNITUM ETNOVIS [sic] MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUCUSQUE CONCESSIS AUCTUM. MECHLINIAE, P. J. HANICQ SUMMI PONTIIFICIS. S. CONGREGATIONIS DE PROPAGANDA FIDE ET ARCHIEP, MECHL., TYPOGRAP. M.D.CCC.LI³⁶⁰ [1851]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3.10. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S.PII QUINTI JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. ET URBANI VIII PAPAE AUCTORITATE RECOGNITUM, CUM OMNIBIS SACTORUM [sic] MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUCUSQUE CONCESSIS LOCUPLETATUM. OLISIPONE, EX TYPOGRAPHIA NATIONALI, M.D.CCC.LX³⁶¹ [1860]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.3.11. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S.PII QUINTINI JUSSU EDITUM, CLEMENTIS VIII. ET URBANI VIII PAPAE AUCTORITATE RECOGNITUM, ET NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUCUSQUE CONCESSIS AUCTUM. MECHLINIAE H. DESSAIN, SUCESSOR P. J. HANICQ, SUMMI PONTIFICIS, S. CONGREGATIONIS DE PROPAGANDA FIDE ET ARCHIP. MECHL., TYPOGRAPHUS. M.D.CCC.LXIV³⁶² [1864]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.4. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário.

1.1.4.1. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, ET CLEMENTIS VIII PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAE OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITUM IN QUO MISSAE PROPRIAE DE SANCTIS AD LONGUM PROFITAE [sic] FUNT [sic] AD

³⁵⁹ IAAEPNSPOP, p. 30.

³⁶⁰ IAAEPNSPOP, p. 30.

³⁶¹ IAAEPNSPOP, p. 30.

³⁶² IAAEPNSPOP, p. 30.

MAJOREM CELEBRANTIUM COMMODITATEM. ANTUERPIAE. EX TYPOGRAPHIA PLANTINIANA, M.DCC.XVI³⁶³ [1716]. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.4.2. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, ET CLEMENTIS VIII PRIMUM, NUNC DENUO URBANI PAPAE OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITUM ET NOVIS MIFFIS [sic] EX INDULTO APOSTOLICO HUC USQUE CONCEFFIS [sic] AUHTUM [sic]. ANTUERPIAE. EX ARCHITYPOGRAPHIA PLANTINIANA, M.D.CC.XXXVIII³⁶⁴ [1738]. Não localizado.

1.1.4.3. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. JUSSU EDITUM, ET CLEMENTIS VIII, ET URBANI PAPAE OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITUM, ET NOVIS MIFFIS [sic] EX INDULTO APOSTOLICO HUCUFQUE [sic] CONCEFFIS [sic] AUCTUM. ANTUERPIAE. EX ARCI-TYPOGRAPHIA [sic] PLANTINIANA, M.D.CC.LXX³⁶⁵ [1770]³⁶⁶. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.1.5. Irmandade do Patriarca São José dos Homens Pardos.

1.1.5.1 MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. P. V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM; CLEMENTIS VIII, ET URBANI VIII AUCTORITATE RECOGNITUM; ET CUM MIFFIS [sic] NOVIFFIME [sic] PER SUMMOS PONTIFICES E NARRATIS [sic], & UNIVERFIS [sic] DITIONIBUS FIDELISSINORUM [sic] LUFITANIAE [sic] REGUM HUC UFQUE [sic] CONCEFFIS [sic], NUNC IN HAC EDITIONE LOCUPLETATUM. OLISIPONE EX TYPOGRAPHIA REEGIA [sic], ANNO M.DCC.XCVII [1797]. PALATINI SENATUS FACULTATE. REGALIQUE PRIVILEGIO³⁶⁷. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

³⁶³ IAAEPNSPOP, p. 33.

³⁶⁴ IAAEPNSPOP, p. 33.

³⁶⁵ IAAEPNSPOP, p. 33.

³⁶⁶ Embora datada como de 1750, pudemos verificar que foi publicado, na verdade, em 1765. O motivo para a datação equivocada deve-se ao fato de que graças a uma antiga reencadernação, a parte inferior do numeral romano, na parte inferior da folha de rosto, foi cortada, permitindo que se interpretasse M.D.CC.LXX em lugar do correto M.D.CC.LXV. Um olhar mais atento, entretanto, consegue observar certa diferença entre as partes superiores dos últimos números: o primeiro X é menor do que o segundo, o que nos levou a indicação que se tratava de um V. Consultando-se, também, a tabela de festas móveis, notamos que ela se inicia pelo ano de 1765. É uma praxe da época, como pudemos verificar noutras missais, que a tabela tenha início justamente no ano em que o livro é publicado.

³⁶⁷ IAAEPNSPOP, p. 37.

1.1.6. Irmandade de Santo Antônio (da Matriz).

1.1.6.1. MISSALE ROMANUM (sem folha de rosto), M.DCCC.LI³⁶⁸. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas. Trata-se de um exemplar da mesma edição citada no item 1.1.3.9. acima.

1.2. Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias.

1.2.1. Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões

1.2.1.1 MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI JUSSU EDITUM ET CLEMENTIS VIII & URBANI AUCTORITATE RECOGNITUM IN QUO MISSAE NOVISSIMAE SANCTORUM ACCURATE SUNT DISPOSITAE. VENETIIS, 1741 (?) EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA³⁶⁹. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas³⁷⁰.

1.2.1.2. MISSALE ROMANUM, EX DECRETO SACROSSANCTI CONCILLI TRIDENTINE RESTITUTUM, S. PII PONT MAX JUSSU EDITUM, ET CLEMENTIS VIII. PRIMUN, NUNC DENUO URBANI PAPAE VIII. AUCTORITATE. RECOGNITUM, EX NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUCUSQUE CONCESSIS AUCTUM IN QUO ETIAM MISSAE, QUAE EX CONCESSIONIBUS PONTIFICIIS IN REGNO PORTUGALLIAE CELEBRANTUR, SUIS LOCIS ACCURATÉ PONUNTUR, ULISSIPONE, APUD MICHAELEM MANESCAL DA COSTA, SANCTI OFFICI TYPOGRAPHUM, ANNO 1764 CUM FACULTATE SUPERIORUM³⁷¹. Não localizado.

1.2.2. Irmandade de Santa Efigênia do Alto da Cruz³⁷²

1.2.2.1. MISSALE ROMANUM, EX DECRETO SACROSANCTI CONCILLI TRIDENTINI RESTITUTUM; S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM; CLEMENTIS VIII. ET URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM; ET CUM MISSIS NOVISSIMÈ PER SUMMOS PONTÍFICES ENARRATIS, & UNIVERSIS DITIONIBUS FIDELISSIMORUM LUSITANIA REGUM HUC USQUE CONCESSIS, NUNC IN HAC

³⁶⁸ IAAEPNSPOP, p. 147.

³⁶⁹ INVENTÁRIO ANALÍTICO DO ARQUIVO ECLESIASTICO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE ANTÔNIO DIAS, p. 12 (doravante chamado IAAEPNSCAD).

³⁷⁰ Este volume também não foi localizado junto ao seu acervo. Todavia encontramos dois outros exemplares, da mesma edição, um no Acervo do Pilar (q.v. no item 1.1.3.3) e outro no Museu da Música de Mariana. Foi a partir destes que tivemos notícia das estampas, vinhetas e capitulares que contém e que serão reproduzidas mais adiante.

³⁷¹ IAAEPNSCAD, p. 12.

³⁷² Atualmente, pertence à Paróquia de Santa Efigênia.

EDITIONE LOCUPLETATUM. OLISIPONE. EX TYPOGRAPHIA REGIA. ANNO M. DCC. XCVII³⁷³. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

1.2.3. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pardos (Padre Faria)³⁷⁴

1.2.3.1. MISSALE ROMANUM, EX DECRETO SACROSANCTI CONCILLI TRIDENTINI RESTITUTUM; S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM; CLEMENTIS VIII. ET URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM; ET CUM MISSIS NOVISSIMÈ PER SUMMOS PONTÍFICES ENARRATIS, & UNIVERSIS DITIONIBUS FIDELISSIMORUM LUSITANIA REGUM HUC USQUE CONCESSIS, NUNC IN HAC EDITIONE LOCUPLETATUM. OLISIPONE. EX TYPOGRAPHIA REGIA. ANNO M. DCC. XCVII. Capitulares, cabeções, ou vinhetas, e estampas.

2. Outros livros sacros encontrados

Também conseguimos inventariar nos fundos pesquisados outros livros de temática sacra pertencentes ao período que é nosso objeto de estudo. Seguem, abaixo, a transcrição de seus títulos, (para o aprofundamento de seus dados, como nos casos anteriores, Q.v. **ANEXO I** - TABELA D, TABELA E e TABELA F).

2.1. Paróquia de Nossa Senhora do Pilar

2.1.1. Irmandade de N. S^a das Mercês e Misericórdias

2.1.1.1. OFFICIUM SEPULTURAE ET OFFICIUM DEFUNCTORUM (falta a folha de rosto)³⁷⁵. Livro de cânticos. Apresenta cabeções, ou vinhetas.

2.1.2. Irmandade de N. S^a do Monte do Carmo

2.1.2.1. MANUALE ECCLESIASTICUM AD USUM CLERICORUM, MAXIMÉ PAROCHORUM VAL DE PERUTILE IN LUCEM EDITUM A P. CONSTANTINO LUDOVICO DA COSTA, EDITIO ALTERA ORDINATA, DIE PO FITA, EXPURGATA,

³⁷³ Este exemplar, como o seguinte, não constam do IAAEPNSCAD. Foram descobertos por nós durante pesquisa de campo em julho de 2008.

³⁷⁴ Como a precedente, pertence à Paróquia de Santa Efigênia, e sob a denominação de Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, abriga-se, atualmente, na Capela do Padre Faria.

³⁷⁵ AAEPNSPOP, p. 11. Publicada, inequivocamente, antes do século XIX.

AC, CURATOR & AUCTIONER. PORTU: IN TYPOGRAPHIA ANTONI ALVAREZ RIBEIRO. ANNO DOMINI M.DCC.LXXXV. REGIS MAGISTRATUS CENFORII [sic] PERMISSU, 1785³⁷⁶. Cabeções, ou vinhetas.

2.1.2.2. REGRA DA ORDEM TERCEIRA DA MÃE SANTÍSSIMA, E SOBERANA SENHORA DO MONTE DO CARMO EXTRAHIDA DA REGRA QUE ALBERTO PATRIARCA XII, DE JERUSALEM [sic] ESCREVEU PARA BROCARDO, E OS MAIS EREMITAS QUE AO PÉ DA FONTE DE ELIAS MORAVÃO NO MONTE CARMELO. APROVADA PELO SANTÍSSIMO [sic] PADRE SIXTO IV. EXPOSTA POR FREI MIGUEL DE AZEVEDO, RELIGIOSO CARMELITA DA ANTIGA OBSERVÂNCIA. LISBOA, NA REGIA OFFICINA TYPOGRAPHICA, ANNO M.DCC.XC. COM LICENÇA DA REAL MEZA DA COMISSÃO GERAL SOBRE O EXAME E CENSURA DOS LIVROS³⁷⁷. Cabeções, ou vinhetas.

2.1.3. Irmandade de N. S^a do Pilar

2.1.3.1. BAPTISTERIUM ET CAEREMONIALE SACRAMENTORUM JUSTA RITUM SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE RITALE PAULI V. ET USUM MULTORUM EPISCOPATUUM DOMINORUM LUSITANIAE, IN QUO INVENIETUR PER TRES MODOS USUS ADMINISTRANDI BAPTISMI SACRAMENTUM, IN HAC NOVA EDITIONE ACURATE CORRECTUM, AUCTIS ALLIS VALDE UTULIBUS [sic], ET NECESARIIS ET EXPUNCTIS NOS NECESSARIIS IN ADMINISTRATIONE SACRAMENTORUM. OLISIPONÉ, TYPIS SIMONIS THADDAEI FERREIRA. ANNO M.D.CC.LXXXV³⁷⁸. Cabeções, ou vinhetas.

2.1.3.2. DECISIONES SENATUS. ARCHIEPISCOPALIS METROP. ULYSSIPONENSIS REGNI PORTUGALLIAE. EX GRAVISSIS MORUM PATRUM... PONSIS COLLECTAE, TAM IN JUDICIO ORDINARIO QUAM APOSTOLICO. A.D. EMMANUEL ETHEMUDO DA FONSECA PROTONOTARIO APOSTOLICO, VICARIO GENERALI ULYSSIPONENSI, & OLIU GUBERNATORE EPISCOPATUM PORTOLEGRENENSIS, & PROVINCIAE SANCTAE BRASILIENSIS. TOMUS SECUNDUS. EDITIO ALTERA A

³⁷⁶ IAAEPNSPOP, p. 23.

³⁷⁷ IAAEPNSPOP, p. 25.

³⁷⁸ IAAEPNSPOP, p. 28.

QUAMPLURIMIS MENDIS EXPURGATA, ULYSSIPONE EX TYPOGRAPHIA JOANNIS GALR... CUM FACULTATE SUPERO... ANO DOMINI MDCLXXXVIII SUMPTIBUS ANTONII LEITE PEREIRA³⁷⁹. Cabeções, ou vinhetas.

2.1.3.3. FLOS SANCTORUM, DO PADRE ROSÁRIO³⁸⁰. Sem folha de rosto (informação anotada à tinta). Capitais ornamentadas e estampas.

2.1.3.4. HISTORIE GENERALIS CUM INDICE PARTICULARI AD CENTUM DECISIONES SACRAE ROTAE ROMANAE ADJECTAS AD THESAURUM QUOTIDIANARUM RESOLUTIONUM OPUS POSTHUMUM D'EMANUELIS BAGNA. QUARESMA U.D.J. CONTINUATIUM. COMENTARIORUM INSIGNIS JURISPERITI EMANUELIS ALVARES PEGAS. AD LEGES MUNICIPALES ORDINATIONEM... DEPAT REGNORUM PORTUGALLIAE. TOMUS QUARTUS. PORTU. M.D.CC.LXX. TYP. ANTONII ALVARES RIBEIRA GUL... REGII MAGISTRATUS CENSORII PERMISSU. (BAGNA – OPERA OMNI – T. IV)³⁸¹. Cabeções, ou vinhetas.

2.1.3.5. MARTYROLOGIUM ROMANUM. GREGORII XIII JUSSUM EDITUM URBANI VII ET CLEMENTIS X AUCTOORITATE [sic] RECOGNITUM AD DEINDE ANNO MDCCXLIX. (1749)... MECHLINIAE, H. P. DESSAIN P.J. HANICQ... M.D.CCC.LIX³⁸². Cabeções, ou vinhetas.

2.1.3.6. RETIRO ESPIRITUAL PARA HUM DIA DE CADA MEZ. OBRA MUITO UTIL PARA TODA A SORTE DE PESSOAS E PRINCIPALMENTE PARA AQUELLES QUE DESEJAM SEGURAR UMA BOA MORTE. TRADUZIDO DA LINGUA FRANCEZA. TOMO I. OITAVA EDIÇÃO MAIS CORRETA, E EXATA. LISBOA, NA OFFICINA DE ANTONIO RODRIGUES. 1818³⁸³. Cabeções, ou vinhetas.

2.1.3.7. THEATRO ECCLESIASTICO, EM QUE SE ACHAM MUITOS DOCUMENTOS DE CANTO CHÃO PARA QUALQUER PESSOA DEDICADA AO CULTO DIVINO NOS OFFICIOS DO CORO E ALTAR. OFFERECIDO Á VIRGEM SENHORA NOSSA COM O

³⁷⁹ IAAEPNSPOP, p. 28.

³⁸⁰ IAAEPNSPOP, p. 28. Talvez trate-se do mesmo autor de 2.1.3.7.

³⁸¹ IAAEPNSPOP, p. 28.

³⁸² IAAEPNSPOP, p. 28.

³⁸³ IAAEPNSPOP, p. 31.

SOBERANO TÍTULO DA IMACULADA CONCEIÇÃO VENERADA EM UMA DAS CAPELLAS DO REGIO TEMPLO DE NOSSA SENHORA E SANTO ANTONIO, JUNTO VILLA DE MAFRA. EXPOSTO POR SEU AUTHOR O PADRE FREI DOMINGOS DO ROSÁRIO, FILHO DA PROV. DE SANTA MARIA DA ARRÁBIDA, PRIMEIRO VIGÁRIO DO CORO DO MESMO CONVENTO DE MAFRA, NOTÁRIO APOSTÓLICO DE S. SANTIDADE E PENITENCIÁRIO GERAL DA ORDEM SERÁFICA. DADO AO PRELO PELO DOUTOR O PADRE JOSÉ CORREA FROYS, TERCEIRA IMPRESSÃO E MAIS ACRESCENTADA. LISBOA, NA OF. DE ANTÔNIO VICENTE DA SILVA, ANNO M.D.CC.LVIII³⁸⁴. Cabeções, ou vinhetas.

2.1.4. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário

2.1.4.1. TRIUNFO EUCHARISTICO, EXEMPLAR DA CHRISTANDADE LUSITANA EM PUBLICA EXALTAÇÃO DA FÉ NA SOLEMNE TRASLADAÇÃO DO DIVINISSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DO ROSARIO, PARA HUM NOVO TEMPLO DA SENHORA DO PILAR EM VILLA RICA, CORTE DA CAPITANIA DAS MINAS. AOS 24 DE MAYO DE 1733. DEDICADO À SOBERANA SENHORA DO ROSÁRIO PELOS IRMÃOS PRETOS DA FUA [sic] IRMANDADE. E A INFTANCIA [sic] DOS MEFMOS [sic] POR SIMAM FERREIRA MACHADO NATURAL DE LISBOA, E MORADOR NAS MINAS. LISBOA OCCIDENTAL. NA OFFICINA DA MÚSICA, DEBAIXO DA PROTEÇÃO DOS PATRIARCHAS SÃO DOMINGOS E SÃO FRANCIFCO [sic]. M.D.CCC.XXXIV³⁸⁵. Cabeções, ou vinhetas.

2.1.5. Irmandade de São Francisco de Paula

2.1.5.1. KYRIALE SIVE ORDINARIUM MISSAE PRO DIVERSITATE TEMPORIS ET FESTORUM PER ANNUM. ACCEDUNT MISSAE DEFUNCTORUM, VESPERAE, ORDINARII HYMNI, CANTUS LITANIAE, SEQUENTIAE ETC. JUXTA RITUM S. ROMANAE ECCLESIAE. RATISBONAE, M.D.CCC.LX. SUMPTIBUS ET TYPIS PUSTET. (LUXEMBURG. V. BUCK)³⁸⁶. Cabeções, ou vinhetas.

³⁸⁴ IAAEPNSPOP, p. 31.

³⁸⁵ IAAEPNSPOP, p. 34.

³⁸⁶ IAAEPNSPOP, p. 44.

2.1.6. Irmandade de N. S^a das Mercês e Perdões.

2.1.6.1. FORMA DE LANÇAR O HÁBITO DE NOSSA SENHORA DO MONTE DO CARMO; DA PROFISSÃO, CONFIRMAÇÃO DO PRIOR E ABSOLVIÇÃO NA HORA DA MORTE. TYPOGRAPHIA DE SILVA. OURO PRETO. 1830³⁸⁷. Cabeções, ou vinhetas.

2.2. Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias.

2.2.1. União Beneficente Operária de Ouro Preto³⁸⁸

2.2.1.1. RECUEIL DAS [sic] ORAISONS FUNEBRES PRONONCÉES POR MESSIRE ESPRIT FLECHIER, EVÊGUE [sic] DE NÎMES. NOUVELLE ÉDITION, DANS LAQUELLE ON A AJOUTÉ UM PRÉCIS DE L AVIE DE L'ANTEUR [sic]. A PARIS, CHEZ JEAN DESAINT. LIBRAIRE, RUE SAINT JEAN DE BEAUVAIS, VIS-À-VIS LE COLLEGE – 1761 – AVEC APROVATIONS E PRIVILEGE DU ROI³⁸⁹.

2.2.1.2. TROFEO EVANGELICO, EXPOSTO EM QUINZE SERMOENS HISTÓRICOS, MORAES E PANEGYRICOS, QUE ...RISSIMO, E EXCELENTISSIMO SENHOR VERÍSSIMO E LANCASTRO, ARCEBISPO INQUIRIDOR GERAL NESTES REYNOS, E SENHORIOS DE PORTUGAL, DO CONSELHO D'ESTADO DO SERENÍSSIMO REY D. PEDRO II E SEU SUMILHER DA CARTINA; EC DEDICA O P.M. DIOGO D'ANNUNCIAÇAM, CONEGO SECULAR DA CONGREGAÇÃO DE S. JOAM EVANGELISTA, DOUTOR DA SAGRADA THEOLOGIA PELA UNIVERSIDADE DE COIMBRA EC LISBOA, OFFICINA DE MIGUEL DESLANDES. ANNO 1685. A CUSTA DE ANTÔNIO CORREA DA FONSECA, MERCADOR DE LIVROS NA RUA NOVA COM TODAS AS LICENÇAS NECESSÁRIAS³⁹⁰. Capitulares e cabeções, ou vinhetas.

2.2.2. Irmandade de Nossa Senhora das Dores

³⁸⁷ IAAEPNSPOP, p. 104.

³⁸⁸ Pelo próprio nome desta associação religiosa, percebe-se que foi instituída no século XX. Entretanto, a mesma conserva alguns livros de séculos anteriores. Não pudemos identificar, todavia, até o momento, qual a procedência original dos respectivos volumes.

³⁸⁹ IAAEPNSCAD, p. 34.

³⁹⁰ IAAEPNSCAD, p. 35.

2.2.2.1. CERIMONIAL PARA A PROFISSÃO DOS IRMÃOS TERCEIROS DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS, ERETA NA CAPELA DO SENHOR BOM JESUS DOS PERDÕES DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA IMPERIAL CIDADE DE OURO PRETO, OFICINA PATRÍCIA³⁹¹ BARBOZA, 1824³⁹². Capitulares e cabeções, ou vinhetas.

2.2.3. Irmandade de São Francisco de Assis.

2.2.3.1. ANA-CHRONOLOGIA DEVOTA DE NOVE PRECIOSAS PEDRAS ACHADAS NAS NOVE LETRAS DO NOME DE FRANCISCO DAS QUAIS UM SEU FILHO LHE FORMOU ESSA SERÁFICA, E DEVOTA NOVENA QUE SAHIO À LUZ DO ANO DE 1748³⁹³ (sem folha de rosto). Capitulares e cabeções, ou vinhetas.

2.2.3.2. MANUALE SERAPHICUM, ET ROMANUM, AD USUM PRAECIPUÉ FRATRUM MINORUM AC MONIALUM EJUFDEM [sic] ORDINIS, IN ALMA PROVIN... ALGARBIORUM S.P.N. FRANCISCI. INCLUDENS OMNIA PORTINENTIA AD RECEPTIONEM HABITUS NOVICIORUM, TAM FRATU, QUAM MONIALIUM, NEC OU RITUS AD EXEQUIAS DEFUNCTORUM, & C. PARS SEGUNDA. PER FR. EMMANUELEM A' CONCEPTIONE, DIVI FRANCISCI XABREGUENSI VICARIUM CHORI JUBILATUM. OLYSSIPONE OCCIDENTALI, EX TYPOGRAPHIA MUSICAE. 1732. CUM FACULTATE SUPERIORUM³⁹⁴. Capitulares e cabeções, ou vinhetas.

2.2.3.3. MANUALE ROMANO SERAPHICUM. AD USUM FRATRUM MINORUM ALMAE PROVINCIAE ALGARBIORUM ORDINIS SANCTI FRANCISCI, PERUTILE ETIAM PAROCHIS, ET ALLIS SACERDOTIBUS SAECULARIBUS. UBI PLURIMA, INVENTIUR AD DIVINUM CULTUM SPECTANTIA; PRAECIPUE PROCESSIONES, PRECES ROGATIVE, COMEMORATIONES, ORATIONES, LITANIAE, OFFICIUM DEFUNCTORUM, RITUS ADMINISTRANDI SACRAMENTA BAPTISMI PARVULIS, & ADULTIS, EUCHARISTIAE, EXTREMAEQUE UNCTIONIS; ORDO SEPELLENDI RELIGIOSOS, & SAECULARES: MODUS CONFERENDI HABITUM FRATRIBUS, MONIALIBUS.& TERTIARIS: EXORCISMI VARI; NECNON SELECTISSIAE

³⁹¹ Por "Patrícia" entenda-se "natural do país", "patriota", e demais acepções de caráter nativista.

³⁹² IAAEPNSCAD, p. 50.

³⁹³ IAAEPNSCAD, p. 75.

³⁹⁴ IAAEPNSCAD, p. 75.

BENEDITIONES JUXTA RITUM S.R. ECCLESIAE. PARS I ET II P. FR. EMMANUELEM A CONCEPTIONE, VICARIUM CHORI JUBILATUM, & EX-GUARDIANUM COENOBIL S. MARIAE À JESU DE XABREGAS. EDITIO TERTIA CORRECTIOR, & AUCTA PER QUEMDAM RELIGIOSUM EJUSDEM COENOBII, & PROVINCIAE, ULYSSIPONE, EX PRAELO MICHAELIS MANESCAL DA COSTA, SANCTI OFFICII TYPOGRAPHI. ANNO 1758. SUPERIORUM PERMISSU. Á CUSTA DE FRANCISCO GONÇALVES MARQUES, MERCADOR DE LIVROS³⁹⁵. Capitulares e cabeções, ou vinhetas.

2.2.3.4. BAPTISTÉRIO E CERIMONIAL DOS SACRAMENTOS DA SANCTA MADRE IGREJA ROMANA, EMENDADO E ACRESCENTADO EM MUITAS COUSAS NESTA ÚLTIMA IMPRESSÃO, CONFORME O CATHECISMO, &C RITUAL ROMANO. OFFICINA DE LUIS SECO FERREYRA, FAMILIAR DO S. OFFICIO Á SUA CULTA [sic], COIMBRA, 1730³⁹⁶. Capitulares e cabeções, ou vinhetas.

2.2.3.5. EPISTOLAE ET EVANGELIA TOTIU ANNI, EX PRAESCRIPTO MISSALIS ROMANI, SACROSSANCTI CONCILII TRIDENTINI DECRETO RESTITUTI, S. PII V PONTIFICIS MAXIMI, JUSSU EDITI, ET CLEMENTIS VIII, PRIMUM, NUNC DENEQ URBANI, PAPAE OCTAVI AUCTORITATE RECOGNITI AD MAJOREM ECCLESIARUM COMODITATEM. ANTVERPIAE EX ARCHITYPOGRAPHIA PLANTINIANA, 1761³⁹⁷. Capitulares e cabeções, ou vinhetas.

2.2.3.6. FLOS SANCTORUM. Sem data³⁹⁸, sem folha de rosto, 1ª parte. Pequenas estampas.

3. Museu da Inconfidência/Casa do Pilar

3.1.LE BOURGEOIS GENTIL-HOMME. COMEDIE-BALLET, FAITE À CHAMBORT, POUr LE DIVERTISSEMENT DU ROI. PAR J. B. P. DE MOLIERE. A BRUSSELLES, CHEZ GEORGE DE BACKER, IMPRIMEUR & MARCHAND LIBRAIRE AUX TROIX MORES, À LA BERG-STRAET. 1694.

³⁹⁵ IAAEPNSCAD, p. 75.

³⁹⁶ IAAEPNSCAD, p. 83.

³⁹⁷ IAAEPNSCAD, p. 83.

³⁹⁸ Tanto esta publicação, como a que lhe segue, conservam traços inequívocos de que foram publicadas antes do século XIX.

3.2. SUPPLEMENTO DO VOCABULARIO PORTUGUEZ E LATINO, [...] DIVIDIDO EM OUTO VOLUMES EDICADOS AO MAGNIFICO REY DE PORTUGAL, D. JOAÕ V. PELO P. RAFAEL BLUTEAU [...] LISBOA OCCIDENTAL, NA PATRIARCAL OFICCINA DA MUSICA ANNO M.DCC.XXVIII.

3.3. MEMOIRES DE MONSIEUR DU GUAY-TROUIN, LIEUTENANT GENERAL DES ARMÉES NAVALES, COMMANDER DE L'ORDRE ROYAL & MILITAIRE DE SAINT LOUIS [...] A AMSTERDAM, CHEZ PIERRE MORTIER. M. DCC. XLVIII.

3.4. HISTOIRE CRITIQUE DES PRATIQUES SUPERSTITIEUSES, QUI ONT FÉDUIT LES PEUPLES, & EMBARASSÈ LES SAVANS. AVEC LA METHODE ET LES PRINCIPES POUS DISERNER LES EFFÉSS NATURELS D'AVEC CEUX QUI NE LE SONT PAS. PAR LE R. P. PIERRE LE BRUN, PRÊTRE DE L'ORATOIRE. A PARIS, CHEZ POIRION, LIBRAIRE, RUE DE S. JACQUES, VIS-À-VIS, LA RUE DES NOYERS, À L'EMPEREUR. M.DCC. L.

3.5. NOTICIA DA MYTHOLOGIA, ONDE SE CONTÉM EM FÓRMA DE DIALOGO A HISTÓRIA DO PAGANISMO, PARA A INTELLIGENCIA DOS ANTIGOS POETAS, PINTURAS, E ESCULTURAS, &. &. TRADUZIDA DO FRANCEZ POR A.J.T. LISBOA, NA TYPOGRAFIA ROLLANDIANA.1780.

3.6. ŒUVRES DE MONTESQUIEU, NOUVELLE EDITION, PLUS CORRECTE ET PLUS COMPLETE QUI TOUTE LES PRÉCEDENTS. TOME PREMIER. A PARIS, CHEZ JEAN-FRANÇOIS BASTIEN. 1788.

3.7. HENRIADA POEMA EPICO COMPOSTO NA LINGUA FRANCESA POR MR. DE VOLTAIRE, TRADUZIDO, E ILLUSTRADO COM VARIAS NOTAS NA LINGUA PORTUGUEZA POR THOMAZ DE AQUINO BELLO E FREITAS, MEDICO FORMADO PELA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. PORTO, NA OFFICINA DE ANTONIO ALVARES RIBEIRO, ANNO MDCCLXXXIX.

3.8. HISTOIRE DU BRÉSIL DEPUIS SA DÉCUOUVERT EM 1500 JUSQ'EM 1810 [...] PAR M. ALPHONSE DE BEUCHAMP [...] PARIS, Á LA LIBRAIRIE D'ÉDUCATION ET JURISPRUDENCE D'ALEXIS EYMERY [...] 1815.

3.9. DICCIONARIO ABBREVIADO DA FABULA PARA INTELLIGENCIA DOS POETAS, DOS PAINEIS E DAS ESTATUAS, CUJOS ARGUMENTOS SÃO TIRADOS DA HISTORIA POETICA, POR MR. CHOMPRÉ, LICENCIADO EM DIREITO. AGORA TRADUZIDO DO FRANCEZ EM PORTUGUEZ. LISBOA: M.DCCC.XVIII [1818]. NA TYPOGRAFIA DA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS.

II - Mariana.

1. Bíblias (Biblioteca dos Bispos/Museu do Livro).

1.1. BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS [...] AUCTORE JO. BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO [AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...] EDITIO NOVISSIMA [...] PARS PRIMA. BASSANI, MDCCLXXIV. VENETIIS APUD REMONDINI.

1.2. BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS [...] AUCTORE JO. BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO [AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...] EDITIO NOVISSIMA [...] PARS SECONDA. BASSANI, MDCCLXXIV [1774]. VENETIIS APUD REMONDINI.

1.3. BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS SIXTI V. [...] LUGDUNI, SUMPTIBUS FRANCISCI BARBIER, TYP. REG. JOANNIS COUTAVOZ, ANDREAE LAURENS, & CLAUDII MARTIN. TYPOGR. M. DCCV. CUM PRIVILEGIO REGIS.

1.4. A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFEÇÕES, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA AO PRINCIPE NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. DEPUTADO DA REAL MEZA DA COMISSAO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LIVROS. EDIÇÃO NOVA. PELO TEXTO LATINO QUE SE LHE AJUNTOU, E PELOS MUITOS LUGARES QUE VÃO RETOCADOS NA TRADUÇÃO E NOTAS. TOM. I. QUE CONTÊM O PENTAT. **LISBOA. MDCCXCIV.** *Na Officina de Simão Thaddeo Ferreir.* Com licença da sobredita Real meza, e Privilegio. Vendese na Loge da viúva Bertrand e Filhos, aos Martyres.

1.5. A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFERÊNCIAS, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA AO PRINCIPE NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. OFFICIAL QUE FOI DAS CARTAS LATINAS DA SECRETARIA D'ESTADO E DEPUTADO QUE FOI DA REAL MEZA DA COMMISSÃO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LOS. TOMO. II. QUE CONTÊM OS LIVROS DE JOSUÉ, DOS JUÍZES, DE RUTH, DOS REIS E DOS PARALIPOMENOS. **LISBOA. MDCCXCVII. Na Officina de Simão Thaddeo Ferreir.** Com licença da Meza e do Desembargo do Paço, e Privilegio. Vendese na Loge da viúva Bertrand e Filhos, aos Martyres.

1.6. A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFERÊNCIAS, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA AO PRINCIPE NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. OFFICIAL QUE FOI DAS CARTAS LATINAS DA SECRETARIA D'ESTADO E DEPUTADO QUE FOI DA REAL MEZA DA COMMISSÃO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LOS. TOMO. III. QUE CONTÊM OS LIVROS DE ESDRAS, DE TOBIAS, DE JUDITH, DE ESTHER, DE JOB, OS SALMOS, OS PROVÉRBIOS, O ECLESIASTES, E O CANTICO DOS CANTICOS. **LISBOA. MDCCC.** Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Com licença da Meza e do Desembargo do Paço, e Privilegio. Vendese na Loge da viúva Bertrand e Filhos, aos Martyres.

1.7. A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFERÊNCIAS, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA AO PRINCIPE NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. OFFICIAL QUE FOI DAS CARTAS LATINAS DA SECRETARIA D'ESTADO E DEPUTADO QUE FOI DA REAL MEZA DA COMMISSÃO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LOS. TOMO. IV. QUE CONTÊM OS LIVROS DA SABEDORIA, DO ECLESIASTICO, DE ISAIAS, DE JEREMIAS E BARUCH. **LISBOA. MDCCCIII. Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.** Com licença da Meza e do Desembargo do Paço, e Privilegio. Vendese na Loge da viúva Bertrand e Filhos, aos Martyres.

1.8. A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFAÇÕES, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA AO PRINCIPE NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. OFFICIAL QUE FOI DAS CARTAS LATINAS DA SECRETARIA D'ESTADO E DEPUTADO QUE FOI DA REAL MEZA DA COMMISSÃO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LOS. TOMO V. QUE CONTÊM OS LIVROS DE EZEQUIEL, DANIEL OS DOS DOZE PROFETAS MENORES E OS DOUS DOS MACCABEOS. **LISBOA. MDCCCVII. Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.** Com licença da Meza e do Desembargo do Paço, e Privilegio. Vendese na Loge da viúva Bertrand e Filhos, aos Martyres.

1.9. A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFAÇÕES, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA A EL REI NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. OFFICIAL QUE FOI DAS CARTAS LATINAS DE SECRETARIA D'ESTADO E DEPUTADO DA REAL MEZA DA COMMISSÃO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LIVROS. TOMO VI. QUE CONTÊM OS QUATRO EVANGELHOS, OS ACTOS DOS APOSTOLOS E A EPISTOLA AOS ROMANOS. **LISBOA. MDCCCXVIII. Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.** Com licença da Meza e do Desembargo do Paço, e Privilegio. Vendese na Loja da viúva Bertrand e Filhos, aos Martyres, nº 45.

1.10. A BÍBLIA SAGRADA. TRADUZIDA EM PORTUGUEZ SEGUNDO A VULGATA LATINA. ILLUSTRADA COM PREFAÇÕES, NOTAS, E LIÇÕES VARIANTES. DEDICADA A EL REI NOSSO SENHOR POR ANTONIO PEREIRA DE FIGUEIREDO. OFFICIAL QUE FOI DAS CARTAS LATINAS DE SECRETARIA D'ESTADO E DEPUTADO DA REAL MEZA DA COMMISSÃO GERAL SOBRE O EXAME, E CENSURA DOS LIVROS. TOMO VII. QUE CONTÊM O RESTANTE DAS EPISTOLAS DE S. PAULO, AS DE S. TIAGO, DE S. PEDRO, DE S. JOÃO, DE S. JUDAS, E O APOCALYPSE. **LISBOA. MDCCCXVIII. Na Officina da Acad. R. das Sciencias.** Com Licença da Meza do Desembargo do Paço e Privilegio. *Vende-se na Loja de [...].*

2. Demais livros (Biblioteca dos Bispos/Museu do Livro).

2.1. COMMENTARIUS LITTETALIS IN OMNES LIBROS VETERIS ET NOVI TESTAMENTI [.] AUCTORE R.P.D. AUGUSTINO CALMET [...]. TOMUS SEXTUS. VENETIIS MDCCLXXIII. TYPIS SEBASTIANI COLETI.

2.2. THEATRVM TERRAE SANCTA ET BIBLIORVM HISTORiarVM CUM TABULIS GEOGRAPHICIS AERE EXPRESSIS. AVCTORE CHRISTIANO ADRICHOMI DELPHO. COLONIAE, AGRIPPINA. SUMPTIBUS THOMAE VON COLLEN BIBLIOPOLAE IN PLATEA LATA. ANNO MDCCXXII.

2.3. ATHANASII KIRCHERI [...]; ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE, IN X. LIBROS DIGESTA. [...] AMSTELODAMI, APUD JOANNEM JANSSONIUM À WAESBERGE, & HARREDES ELIZAEI WETERTRAET. ANNO [ilegível (1646)].

3. Missais (Palácio dos Bispos/Museu da Música)

3.1. MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAX. JUSSU EDITUM CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. AUCTORITATE RECOGNITUM. VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LIV.

3.2. MISSALE / ROMANUM / EX DECRETO SACROSANCTI / CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, / S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI / JUSSU EDITUM / CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. / AUCTORITATE RECOGNITUM. / VENETIIS / APUD NICOLAUM PEZZANA. M.DCC.LXIII.

III – Biblioteca do Caraça

1. Bíblias

1.1. BIBLIA SACRA VULGATAE EDITIONIS SIXTI V. PONT. MAX. IVSSV RECOGNITA ATQUE EDITA. ANTVERPIAE EX OFFICINA PLANTINIANA APUD IOANEM MORETUM. MDC.III.

1.2. BIBLIA HEBRAICA EORVNDEM LATINA INTERPRETATIO XANTIS PAGNINI LVCENSIS [...] AVRELIE ALLOBROGVM. EXCUDEBAT PETRUS DE LA ROUIER [data ilegível: provavelmente 1609].

1.3. BIBLIA SACRA CVM GLOSSA ORDINARIA PRIMUM QUIDEM A STRABO FULDENSI [...] ET POSTILLA NICOLAI LYRANI [...]. TOMIS SEX COMPREHENSA. [...]. DVACI EXCUDEBAT BALTAZAR BELLERVS SUIS ET IOANNIS KEERBERGII ANTUERPIENSIS SUMPTIBUS ANNO [ilegível: 1617].

1.4. BIBLIA SACRAE VULGATAE EDITIONIS, SIXTI V. & CLEMENTIS VIII. [...] AUCTORE JO: BAPTISTA DU HAMEL [...] ACCEDUNT LIBELLI DUO AB ERUDITISSIMO VIRO FRANCISCO LUCA BRUGENSI [...]. PARS ALTERA. VENETIIS, MDCCXLI. EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA.

1.5. BIBLIA SACRAE VULGATAE EDITIONIS, SIXTI V. & CLEM. VIII. [...]JUXTA EDITIONEM PARISIENSEM ANTONII VITRE. [...] VENETIIS, APUD NICOLAUM PEZZANA. MDCCLIV.

2. Demais livros sacros

2.1. BENEDICT HAEFTENI SCHOLA CORDIS [...]. BRUXELLAE, HIERONYMOS VERDUSSEM, 1600.

2.2. ΠΑΝΑΠΙΟΝ [PANARION], HOC EST, ARCA MEDICA VARIIS DIVINÆ SCRIPTURÆ PRISCORUMQUE PATRUM ANTIDOTIS ADUERSUS ANIMI MORBOS INSTRUCTA [...] EDITA À IOANNE BUSÆO SOCIETATIS IESU THEOLOGO. APVD. GIORGIVM VARISCHVM. M.D.C.XI.

2.3. COMMENTARIVS IN ESDRAM, NEHEMIAM, TOBIAM, IVDITH, ESTHER, ET MACHABEOS, AVCTORE R.P. CORNELIO CORNELII A LAPIDE E SOCIETATE IESV [...]. ANTVERPIAE APUD IOANNEM & IACOBVM MEVRSIOS. ANNO M. DC. XLV.

2.4. FRANCISCI PONAE CARDIOMORPHOSEOS SIVE EX CORDE DESVMPTA EMBLEMATA SACRA. VERONAE. SUPERIORUM PERMISSU. MDCXXXV.

3. Outros livros

3.1. VITAE PLUTARCHI CHERONEI NOVISSIME POST IODOCUM BADIUM ASCESIUM LONGE DILIGENTIOUS REPOSITAE: MAIOREQUE DILIGENTIA CASTIGATAE: CUM COPIOSIORE VERIOREQUE INDICE. NECNON CUM AEMILII PROBI VITIS. UNA CUM FIGURIS: SUIS LOCIS APTE DISPOSITIS [...] VENETIIS. MELCHIORREM SESSAM & PETRUM DE RAVANIS SOCIOS, ANNO DOMINI MCCCCCXVI, DIE XXVI NOVEMBRIS.

3.2. LA GEOGRAFIA DI CLAVDIO TOLOMEO ALESSANDRINO, NUOUAMENTE TRADOTTA DI GRECO IN ITALIANO, DA GIROLAMO RUSCELLI [...]. IN VENETIA, APRESSO VINCENZO VALGRISI, M.D.LXVI.

3.3. C. PLINNI SECVNDI NATURALIS HISTORIAE. LIBRI TRIGINTA SEPTEM. [...] AFFIXA SUIS LOCIS SIGISMUNDI GELENIJ [...]. VENETIIS, APUD HIERONYMUM SCOTUM. M D. LXXI.

3.4. PLUTARCHI CHAERONENSOS MORALIA [...] VENETIIS, APVD HIERONYMUM SCOTUM. MDLXXII.

3.5. DELLA FISIONOMIA DELL'HUOMO DE GIOVANNI DELLA PORTA { 1573}.

3.6. HIEROGLYPHICA SIVE DE SACRIS AEGYPTIORVM, ALIARVMQUE GENTIVM LITERIS COMENTARIJ IOANNIS PIERII VALERIANI BOLZANIJ [...] BASILEAE, PER THOMAM GVARINUM, M.D. LXXV.

3.7. PHILIPPVS PHINELLA DE PLANETARIA NATVRALI PHISIONOMIA. [s.n.] NEAPOLI, 1632.

3.8. FLORA OUERO CVLTVRA DI FIORI DEL P.GIO: BATTISTA FERRARI SANESE DELLA COMP. DI GIESII DISTINTA IN QUATRO LIBRI E TRASPORTATA DALLA LINGUA LATINA NELL'ITALIANA DA LODOUICO AURELI PERUGINO. IN ROMA PER PIER.'ANT. FACCIOTII, 1638.

3.9. BASILICAE VETERIS VATICANAE DESCRIPTIO, AVCTORE ROMANO EIUSDEM BASILICAE CANONICO, CUM NOTIS ABBATIS PAVLI DE ANGELIS, QUIBUS ACCEDIT DESCRIPTIO BREVIS NOVI TEMPLI VATICANI NEC NON VTRIUSQUE ICHNOGRAPHIA [...].ROMAE. TYPIS BERNARDINI TANI 1646.

3.10. DE VRBIS AC ROMANI OLIM IMPERII SPLENDORE. OPUS ERUDITIONIBUS, HISTORIIS, AC ANIMADUERSIONIBUS, TAM SACRIS QUAM PROFANIS ILLUSTRATUM. IN QUO ETIAM NONNULLA EX OCCASIONE TANGUNTUR, TAM CIRCA ROMANAE ECCLESIAE PRINCIPATUM, QUAM CIRCA ALIAS RELIQUARUM ORBIS REGIONUM RES MEMORATU DIGNAS. AVCTORE IOANNE BAPTISTA CASALIO ROMANO. ROMAE, ANNO IVBLIEI MDCL. EX TYRAPHIA FRANCISCI ALBERTI TANI.

3.11. CAEREMONIALE EPISCOPORVM CLEMENTIS VIII PRIMVM NVNC DENVO INNOCENTII PAPAE X. [...]. ROMAE, TYPIS REU. CAMERAE APOSTOLICAE, 1651.

3.12. VIDA Y HECHOS DEL INGENIOSO CAVALLERO DON QUIXOTE DE LA MANCHA. COMPUESTA POR MIGULE DE CERVANTES SAAVEDRA, PARTE PRIMERA. NUEVA EDICION, COREGIDA Y ILUSTRADA COM 32 DIFFERENTES ESTAMPAS MUY DONOSAS, Y APROPRIADAS À LA MATERIA. EN AMBERES, POR HENRICO Y CORNELIO VERDUSSEN, MDC. XCVII.

3.13. NOVA ESCOLA PARA APRENDER A LER, ESCREVER E CONTAR. OFFERECIDA A' AUGUSTA MAGESTADE DO SENHOR DOM JOAÕ V. REY DE PORTUGAL. PRIMEIRA PARTE. POR MANOEL DE ANDRADE DE FIGUEIREDO, MESTRE DESTA ARTE NAS CIDADES DE LISBOA. OCCIDENTAL, E ORIENTAL. LISBOA OCCIDENTAL, NA OFFICINA DE BERNARDO DA COSTA DE CARVALHO [1722].

7.2 FONTES SECUNDÁRIAS

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. São Paulo: Fapesp; Mercado de Letras, 2003. 382p.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. 177p.

ALCIATO, Andre; SEBASTIÁN, Santiago (ed.). *Emblemas*. 2. ed. Madri: Akal, 1993. 278 p.: il.

_____. *Alciato's Book of Emblems*. The Memorial Web Edition in Latin and English. Disponível em: <<http://www.mun.ca/alciato/index.html>>. Acesso em: 11 fev. 1010.

ALGRANTI, Leila Mezan. *Livros de devoção, atos de censura: ensaios de história do livro e da leitura na América Portuguesa (1750-1821)*. São Paulo: Fapesp; Hucitec, 2004. 303p.

ALMEIDA, Fr. António de, O.P. O iconólogo detective: A descoberta de aproveitamentos iconográficos na ilustração de livros impressos em França e na Península Ibérica nos séculos XV e XVI, e as dificuldades levantadas na sua interpretação. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto, 2004. I Série vol. III, pp. 163-182. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4089.pdf>>. Acesso em: 4 jul. 2009.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999. 432 p.: il.

_____. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 375 p.: il.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 92p.

ANTUNES, Álvaro de Araújo. *Espelho de cem faces: o universo relacional de um advogado setecentista*. São Paulo: Annablume; PPGH/UFMG, 2004. 246p.

ARAÚJO, Antonio Luiz d'. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000. 270 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 497 p.: il.

_____. *História da arte italiana*. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 3 vol.: il.

_____. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 567 p.: il.

_____. *A Arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 741 p.: il.

ARIÈS, Philippe. *O Homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, 670 p. 2v.

ARMENINI, Giovanni Battista. *On the true precepts of the art of painting*. Trad. Edward J. Olszewski. Nova Iorque: Burt Franklyn & Co., 1977. 352 p.

ASKEW, Pamela. The Angelic consolation of St. Francis of Assisi in post-tridentine italian painting. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 32, Londres, 1969.

AUTOS DE DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais; Ouro Preto: MinC; IPHAN; Museu da Inconfidência, 1976-2001. 11 v.

ÁVILA, Affonso (org). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 556p.

_____; GONTIJO, João. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. 332p.

AZEVEDO, Djalma Alves de. *A imprensa do Brasil nasceu em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2000. 256 p.

BANISTER, Manly. *Practical guide do etching and other intaglio printmaking techniques*. Nova Iorque: Dover, 1986. 128 p.: il.

BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. 198 p.

BATISTA, Nair; CARDOSO, Joaquim; OTT, Carlos. *Pintura e Escultura II: textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAUUSP; MEC-IPHAN, 1978. 2v.

BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 v.

_____. *O Aleijadinho e a escultura Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. 391p.

_____. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 543p.

_____. Manet et la tradition. *L'Amour de l'Art*, Paris, maio de 1932.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. 255p. Obras escolhidas, v.1.

BELLORI, Giovanni Pietro. *L'Idéia del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*. Discorso di Gio. Pietro Bellori. Detto nell'Accademia romana di San Luca la terza Domenica di Maggio MDCLXIV Essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti. Disponível em: <<http://www.ssis.unige.it/0304MiglioriniBellori.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2010.

BI-CENTENÁRIO DE OURO PRETO: memória histórica. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1911.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália: 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 222p.

BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

BOISSAIS, Maurice; DELAPLANQUE, Jacques. *Le livre a gravures au XVIII^e siècle*. Paris: Gründ, 1948. 217 p.

BORHER, Alex. Um Repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. *Barroco*, nº 19. Belo Horizonte: centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2005.

BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. 254p.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços Biográficos do Finado Antônio Francisco Lisboa*. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951. n. 15.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet*. Trad. de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 377p.

BROWN, David. Alan *et al.* *Bellini, Giorgione, Titian, and the renaissance of venetian painting*. Washington: Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; Viena, Kunsthistorisches Museum, 2006. 336 p.: il.

BRUNA, Jaime. *Aristóteles, Horácio, Longino: a poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. 114 p.

BRYAN, Michael. *A Biographical and critical dictionary of painter and engravers, from the revival of the art under Cimabue and the alleged discovery of Finiguerra, to the present time*. Londres: H. G. Bohn., 1864. 938 p.

BUCKLAND, A. R.; WILLIAMS, Lukyn. *Dicionário bíblico universal*. Trad. Joaquim dos Santos Figueiredo. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros evangélicos, 1957. 840 p.

BURKE, Peter. *A Fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 254 p.: il.

_____; BRIGGS, Asa. Q.v. BRIGGS, Asa.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro*. São Paulo: Edusp; Kosmos, 1993. 2 v.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras de Luis de Camoens príncipe dos poetas portugueses*; com os argumentos do lecenceado João Franco Barreto & por elle emendadas em esta nova impressãõ, que comprehende todas as obras, que deste insigne autor se achãõ impressas, & manuscritas, com o index dos nomes proprios : offerecidas a D. Francisco de Sousa capitão da guarda po Príncipe N.S. por Antonio Craesbeeck d'Mello impressor da casa real. - Lisboa : por Antonio Craesbeeck d'Mello, 1669. Disponível em: <<http://purl.pt/14197/1>>. Acesso em: 18 mar. 2010.

CAMPELLO, Glauco de Oliveira. *O brilho da simplicidade: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Departamento Nacional do Livro, 2001. 159p.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspecto históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005. 251p.

_____. *Roteiro sagrado: monumentos religiosos de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Tratos culturais/Editora Francisco Inácio Peixoto, 2000. 120 p.: il.

_____. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais. José Gervásio de Sousa Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: ANASTASIA, C.M.J.; PAIVA, E. F. (org). *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver: séculos XVI a XIX*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2002. 530 p.: il.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Trad. Marta de Senna. Bauru: EDUSC, 2004. 242p.

CARVALHO, José Geraldo Vidigal de, Cônego. *Temas marianos*. Viçosa: Editora Folha de Viçosa, 2002. 304 p.

CATHOLIC ENCYCLOPAEDIA, THE. Nova Iorque, Robert Appleton Company, 1909; Online Edition, 1999.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura*, Trad. Cláudia Cavalcanti *et al.* São Paulo: Ática, 1998. 248 p. v.2.

CHAVES, Luís. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: [s.n.], 1927. 197p. : il.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 996 p.: il.

CHIAVACCI, Egisto. *Guida dell'Imperiale e Royale Galleria del Palazzo Pitti*. Florença: Galileiana, 1859. 223 p.: il.

CINTRA, José Ulhoa; CRETELA, José, Júnior. *Dicionário latino-português*. São Paulo: Anchieta, 1944. 1.307p.

CHARTIER, Roger. *A Ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: UnB, 1994. 110p. _____ *Inscrever e apagar: cultura, escrita e literatura*. São Paulo: Unesp, 2007.

_____. *Formas e sentido: cultura escrita: ente distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Unesp, 2004.

- _____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Unesp, 2004. 396p.
- _____. Esbozo de una genealogía de la “función-autor”. Ouro Preto: *Revista Artefilosofia*, n. 1, p. 187-200, jul. 2006.
- CHAVES, Luís. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: [s.n.], 1927. Disponível em: <<http://purl.pt/171>>. Acesso em: 19 jan. 2009.
- CHIAVACCI, Egisto. *Guida dell’Imperiale e Royale Galleria del Palazzo Pitti*. Florença: Galileiana, 1859. 223 p.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frás. São Paulo: Moraes, 1984. 617 p.
- CLARK, T. J. *A Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 471 p.
- COLI, Jorge. *O Que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 131 p.
- COLLONA, Stefano. *Per Martino Filetico maestro di Francesco Colonna di Palestrina: La πολυφιλία e il gruppo marmoreo delle Tre Grazie*. Roma: BTA - *Bollettino Telematico dell’Arte*, 25 Marzo 2002, n. 294. Disponível em: <<http://www.bta.it/txt/a0/02/bta00294.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2010.
- COSTA, Lygia Martins. *De museosologia, arte e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.
- COSTELLA, Antônio F. *Introdução à gravura e sua história*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2006. 144p.
- CRASKE, Matthew. *William Hogarth*. Londres: Tate Gallery Publishing, 2000. 80 p.: il.
- CUNHA, Lygia Fonseca Fernandes da. *Oficina tipográfica, calcográfica e literária do arco do cego – Lisboa*: estampas. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976.
- CUNHA, Maria José de Assunção da. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993. 130p.
- CURCIO RUFO, Quinto. *Historiarum Alexandri Magni Macedonis*. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Curtius/3*.html>. Acesso em: 15 mar. 2010.
- CURTO, Diogo Ramada. *Cultura escrita (séculos XV a XVIII)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007. 438 p.
- _____. *Cultura imperial e projetos coloniais (séculos XV a XVIII)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 495 p.
- DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia (1775-1800)*. Trad. Laura Teixeira Motta e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 550p.

_____. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no séc. XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Boêmia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____; ROCHE, Daniel. *Revolução impressa: a imprensa na França: 1775-1800*. Trad. Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1997. 386 p.

DE LA FLOR, Fernando R. *Lecturas de la imagen simbólica*. Madri: Alizanza, 1995. 422 p.

DELAPLANQUE, Jacques . Q.v. BOISSAIS, Maurice.

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958. 160 p.

_____. *Bi-centenário de nascimento do pintor Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1962. 17 p. Conferência.

_____. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979.

DENVIR, Bernard (ed). *The Impressionists at first hand*. Londres: Thames & Hudson, 1995. 224 p.: il.

DINIZ, Silvio. *Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII*. Belo Horizonte: Kriterion, 1959. n. 47/48.

D'ORS, Eugenio. *O Barroco*. Trad. Luís Alves da Costa. Lisboa: Veja, 1990. 158 p.

DUBRAY, Charles. Jean-Baptiste Duhamel. In: *The Catholic Encyclopedia*. Nova Iorque.: Robert Appleton Company, 1909. v. 5. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/05187b.htm>>. Acesso em: 12 maio 2009.

DUCHESNE, J. *Museum of painting and sculpture, or a collection of the principal pictures, statues and bas-reliefs, in the public and private galleries of Europe, drawn and etched by REVEIL: with descriptive, critical and historical notices, by DUCHESNE SENIOR*. Londres, 1831. v.11.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. de Beatriz Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____; SEBEOK, Thomas A. *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2008. 263 p.

ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA.
Madri/Barcelona: Espasa-Calpe, 70 v.

FEIST, Meter H. *O impressionismo em França*. In: WALTHER, Ingo F. (org.). *Impressionismo*. Trad. Alice Milheiro *et alii*.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira; a imagem gravada*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994. 512 p.: il.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998. 295 p.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade figurativa*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 449 p.

_____. *O impressionismo*. Trad. Maria do Sameiro Mendonça e Rosa Carreira. Lisboa: Edições 70, 1988. 188 p.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. São Paulo: Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1981. 184p.: il.

FROTA, Lélia Coelho. *Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 143 p.

FRY, Roger. *Visão e forma*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 360 p.

GALLEGO, Juan. *Visión y símbolos em la pintura española del Siglo de Oro*. 4. ed. Madri: Cátedra, 1996. 297 p.

GANDRA, Manuel J. *Edições da Iconologia de César Ripa anteriores a 1800*. In: <<http://www.cesdies.net/iconografia-e-simbolica/fsp/edicoes%20Ripa%20antes%201800.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2010.

GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 240 p.

GIETMANN, G. Francesco Vanni. In: *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1912. v. 15. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/15272b.htm>>. Acesso em: 5 mar. 2010.

GILLEMANN, Charles. Le graveur particulier de la monnaie de Bruges, Norbert Heylbrouck, 1749-1762. Bruxelas: *Revue Belge de Numismatique*, 1919. Disponível em: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3886099>. Acesso em: 18 out. 2009.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido*. Trad. Maria Betânia Amoroso *et alii*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 309 p.

_____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 281 p.

GOLAHNY, Amy. *The Disappearing angel: Heemskerck's 'Departing Raphael' in Rembrandt's studio*. Windsor, Ontário, Canadian Journal of Netherlandic Studies, n. 18, 2007, p. 38-52.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. São Paulo: LTC, 2000. 688 p.

_____. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Trad. Remigio Gómez Díaz. Madri: Alianza, 1994. 343 p.

_____. *Norma e forma: estudos sobre a arte da renascença*. Trad. Jefferson Luiz Vieira. São Paulo; Martins Fontes, 1990. 360 p.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. 278p.

GONZAGA-DUQUE. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. 270p.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 321 p.

HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Trad. Jesús Fernández Zulaica. Madri: Alianza, 1974, 331 p.

HANSEN, João Adolfo. *Ut Pictura Poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII*, In: _____. *Para Segismundo Spina: língua, filologia. Literatura*. São Paulo: Edusp; Iluminuras, 1995. pp. 201-214.

HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1997. 720 p.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 4 ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2 t.

HAUTECOUEUR, Louis. *História geral da arte*. São Paulo: Difel, 1964. tomo II. 351 p.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. 393 p.

HIND, Arthur Mayger. *A history of engraving & Etching: from the 15th century to the year 1914*. Nova Iorque: Dover, 1963. 487p.

HORÁCIO. *Ars Poetica*. Disponível em: <http://www.intratext.com/IXT/LAT0532/_P4E.HTM>. Acesso em: 15 mar. 2010. Q.v. também SÁ, Joaquim José da Costa, e BRUNA, Jaime.

HUGHES, Robert. *Goya*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 497 p.

HUNT, Lynn. *A Invenção da pornografia: as obscenidades e as origens da modernidade: 1550-1800*. São Paulo: Hedra, 1999. 372 p.

ILCHMAN, Fredercik *et al.* *Titian, Tintoretto, Veronese: rivals in renaissance Venice*. Boston: Museum of Fine Art Publications, 2009. 315 p.

INVENTÁRIO ANALÍTICO DO ARQUIVO ECLESIASTICO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE ANTÔNIO DIAS. Ouro Preto: Escola Superior de Administração Fazendária; Casa dos Contos, 1992. 121 p.

INVENTÁRIO ANALÍTICO DO ARQUIVO ECLESIASTICO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE OURO PRETO. Ouro Preto: Ministério da Fazenda; Casa dos Contos, 2000. 239 p.

KLINGENDER, F. D. *Hogarth and English caricature*. Londres; Nova Iorque: Transatlantic Arts Ltd., 1944. xvi, 72 p.

JARDIM, Luiz; LEVY, Hannah. PINTURA E ESCULTURA I. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7). 230p.: il.

JATTA, Bárbara. *Francisco Bartolozzi: desenhos de um gravador*. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Ministério da Cultura; Instituto Português de Museus, 1996. 68 p.

KLAUBER, J. S. *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti*, Junioribus ad faciliorem Eruditionem, Senioribus Ad vivaciorem memoriam, Divini Verbi Praeconibus Ad celeriolem reminiscenciam, Omnibus Ad utilem sanctámque curiositatem, in centum frugiferis foliis ... Exhibita a Josepho, et Joanne Klauber, 1748. Disponível em: <<http://www.lafragua.buap.mx:8180/xml-dist/visualizar.jsp?uri=xmldb:exist://localhost:8180/exist/xmlrpc&collection=/db/xmlibris/BUAP/Lafragua/Fondo%20Antiguo/Historiae%20Biblicae%20Veteris%20et%20Novi%20Testamenti>>. Acesso em: 13 jan. 2010.

KRAUSS, R. E. Manet's Nymph Surprised. *The Burlington Magazine*, Londres, v. 109, n. 776, 1967.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. La Leyenda del artista. Trad. Pilar Vila. 3. ed. Madri: Cátedra, 1995. 133 p.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Ocho filósofos del renacimiento italiano*. Trad. María Martínez Peñalosa. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômico, 1985. 223p.

LAMBERT, Gilles. *Caravaggio*. Trad. Zita Morais. Colônia: Taschen, 2001. 96 p.

LEAF, Ruth. *Etching, engraving, and other intaglio printmaking techniques*. 2. ed. Nova Iorque: Dover, 1984. 232 p.

LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of painting*. Nova Iorque: W. W. Norton & Co., 1967. 244 p.

LEITE, Paulo Gomes. *O Significado cultural do Caraça*. Artigo mimeografado, s.d.. Biblioteca do Caraça.

LEITE, Pedro Queiroz. *Em Busca das Fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX*. In: *Anais do IV Encontro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2008.

_____. *Imagem Peregrina: a sobrevivência de uma estampa entre fins do século XVIII e meados do XIX*. In: *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2009.

LEITE DE VASCONCELLOS, José. *Emblemas de Alciati explicados em português: manuscrito do século XVI-XVII ora trazido a lume*. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 111 p.: il.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Joaquim Machado de Castro: escultor conimbricense: notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925. 409 p.

_____. *Princesas artistas: as filhas de el-rei D. José*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925. 69 p.

LOGAN, Anne-Marie; PLOMP, Michiel C. *Peter Paul Rubens: The drawings*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2005. 332 p.

LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 192 p.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia Religiosa: dicionário prático de identificação*. Rio de Janeiro: Pluri, 2002. 397p.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Maria Krauss *et alii*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 776 p.

MACHADO, Cirilo Wolkmar. *Tratado de Arquitectura & Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. 361p.

MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves. Pintura do barroco português*. Lisboa: Estampa, 1995. 317 p.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. 439 p.

MAHONEY, Edward P. (ed.). *Philosophy and humanism: renaissance essays in honor of Paul Oskar Kristeller*. Leida: E. J. Brill, 1976. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=Xc4UAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=Philosophy+and+humanism:+Renaissance+essays+in+honor+of+Paul+Oskar+Kristeller&source=bl&ots=Gr1t2k8XrP&sig=nq5doQnEyhBs_KR5cRc7rC3Iff0&hl=pt-BR&ei=i-IxTKCpOsTflgea2YC_Cw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 18 mar. 2010.

MÂLE, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. 18. ed. Paris: Armand Colin, 1951. 532 p.

MARIJNISSEN, R. H. *Hieronymus Bosch: Het volledge oeuvre*. Antuérpia, Mercatorfonds, 1987. 532 p.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974. 2v. 742p.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência no Brasil*, v. I (1550-1794). São Paulo: Martins, 1976. 585 p.

MATTOS, Cláudia Valladão de; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999. 132 p.

McCLUHAN, Marshal. *A Galáxia de Gutemberg: a formação do homem tipográfico*. Trad. de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1972. 390p.

MÉNARD, Michele; DUPRAT, Annie. *Histoire, images, imaginaires* (fin XV^e siècle – début XX^e siècle). Le Mans: Université du Maine, 1998. 325p.

MENDES, Nancy Maria. *O Barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 309 p.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Ataíde*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UFMG, 1965. 149 p.

MOORE, Lucy. *A Ópera dos ladrões*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2000. 334 p.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: IEB/USP, 1969. 437 p.

_____. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos, 2006. 259p.

MORAES SILVA, Antonio. *Dicionário da lingua portugueza - recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <<http://www.brasilian.a.usp.br/dicionario/edicao/2>>. Acesso em: 17 jun. 2010.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pinto de Almeida*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002. 296 p.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. das. *Livros e impressos: retratos do setecentos e do oitocentos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. 334 p.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 343p.

_____. *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. 75 p.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Unesp, 1999. 172 p.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Madri: Cátedra, 1990. 782p.

PAIVA, Eduardo França; ANASTÁSIA, Carla Maria Junho (org.). *O Trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver: séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume; PPHG/UFGM, 2002. 528p.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia; temas humanísticos na arte do renascimento*. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1986. 237 p.

_____. *Idea: A Evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 259 p.

_____. *Renaissance and renaissances in Western art*. 2. ed. Nova Iorque: Harper & Row, 1972. 242 p.

_____. *Significado nas artes visuais*. 2. ed. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979. 444 p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 337 p.

PENNINGTON, Richard. *A Descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar, 1607-1677*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 452 p.

PEREIRA, Isidro, S.J. *Dicionário grego-português e português-grego*. 7. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990. 1504 p.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 439 p.

PHILLIPS, Claude. *The Later work of Titian*. 1898. Disponível em: <www.gutenberg.org/files/12657/12657-h/12657-h.htm>. Acesso em: 18 mar. 2009.

PILES, Roger de. *L'Idée de du peintre parfait, pour servir de règle aux jugement que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. Londres: David Mortimer, 1707. 92 p.

PLÍNIO SEGUNDO, Caio [Plínio, o Velho]. *Naturalis Historia*. Liber XXXV. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html#i>.

PLUTARCO. de Gloria Atheniensium. *Moralia*. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/H/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/De_gloria_Atheniensium*.html#3>. Acesso em: 25 abr. 2010.

PORTELA, Manuel. *O Comércio da literatura: mercado e representação*. Lisboa: Antígona, 2003. 462 p.

PUGLISI, Catherine. *Caravaggio*. Londres: Phaidon Press, 2006. 448p.

RACZYNSKI, Atanazy. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1847. Disponível em: <<http://purl.pt/6391>>. Acesso em 19/01/2009>.

RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. *Arte Portuguesa*, t.1: o culto da arte em Portugal e outros estudos. 2. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943. 301p.

- READ, Herbert. *O sentido da arte*. Trad. E. Jacy Monteiro. 7. ed. São Paulo: Ibrasa, 1992. 166 p.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografia y simbologia*. Madri: Cátedra, 2001. 472p.
- REWALD, John. *História do impressionismo*. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 560 p.
- RIPA, Cesare. *Baroque and rococo pictorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's Iconologia*. Trad. e com. Edward A. Maser. Nova Iorque: Dover, s.d. 430 p.
- _____. *Iconologia*. Trad. Juan Barja e Yago Barja. 2ª ed. Madri: Akal, 1996. 1055p.
- _____. *Iconologia, or moral emblems*. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripatoc.htm>>. Acesso em: 18 maio 2010.
- _____. *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali*, 1593. Disponível em: <<http://bivio.signum.sns.it/bvSearchResultOccView.php?queryId=ts.4c223da8.20bcc.10.ts&listRange=34%2C15>>. Acesso em: 18 maio 2010.
- _____. *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, 1603. Disponível em: <<http://bivio.signum.sns.it/bvSearchResultOccView.php?queryId=ts.4c223da8.20bcc.10.ts&listRange=49%2C3>>. Acesso em: 18 maio 2010.
- _____. *Iconologia overo descrizione dl'imagini delle virtù, vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*, 1611. Disponível em: <<http://bivio.signum.sns.it/bvSearchResultOccView.php?queryId=ts.4c223da8.20bcc.10.ts&listRange=52%2C3>>. Acesso em: 18 maio 2010.
- ROHRBACHER, M. *Vies des saints pour tous les jours de l'année à l'usage du clergé et du peuple fidèle*. Paris: Gaume, 1854. 12 v.
- ROWER, frei Basílio, o.f.m. *Dicionário litúrgico*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947. 236 p.
- ROWLANDS, J. *Rubens: drawings and sketches*. Londres: The British Museum Press, 1977. 150p.
- SÁ, Joaquim José da Costa e. *Arte poetica, ou epistola de Q. Horacio Flacco aos Pisões*, vertida, e ornada no idioma vulgar com ilustrações e notas para uso e instrução da mocidade portuguesa. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794.
- SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995. 285p.
- _____. *Poéticas da Imagem: a pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. 419p.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 281p.

_____. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003. 202 p.

SANTI, A. Litany of Loreto. In: _____. *The Catholic Encyclopedia*. Nova Iorque: Robert Appleton Company. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/09287a.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Traços europeus, cores mineiras: três pinturas coloniais inspiradas numa gravura de Joaquim Carneiro da Silva, pp. 385-400. In: FURTADO, Júnia Ferreira. *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, América e África*. São Paulo: Annablume, 2008. 508 p.

SANTOS, Renata. *A Imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. 143 p.

SCHAMA, Simon. *O Desconforto da Riqueza: A cultura na Época de Ouro: uma interpretação*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 683 p.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas y iconológicas*. 2. ed. Madri: Alianza, 1989. 443 p.

_____; ALCIATO, Andrea. Q. v. ALCIATO, Andrea.

SELLNER, Albert Christian. *Calendario perpetuo de los santos: con patronazgos, atributos e índice de nombres*. Trad. Mercedes Figueras. Editorial Sudamericana: Buenos Ayres, 1994. 503 p.

SERRALLER, Francisco Calvo (org.). *La Teoria de la pintura del siglo de oro*. Madri: Cátedra, 1991. 700p.

SGARBI, Vittorio; MAGALHÃES, Fabio. *Luce e ombra nella pittura italiana tra rinascimento e Barroco da Tiziano a Bernini*. Catálogo de exposição. Milão: Torcular; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. 208 p.

SCHWARTZ, GARY. *Core list of Rembrandt drawings, section 2: with inscriptions in Rembrandt's handwriting other than a signature*. 2010. Disponível em: <www.garyschwartzarthistorian.nl/.../?id=140>. Acesso em: 14 mar. 2010.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad. de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 360 p.

SILVA, Antonio Moraes. Q.v. MORAES SILVA.

SOARES, Ernesto. *Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*. Gaia: Apolono, 1930. 91 p.

_____. *A Gravura Artística sobre Metal (Síntese Histórica)*. *Arquivo Histórico de Portugal*, v. 1 (1933), n. 3, p. 133-148 e n. 4, p. 149-168.

_____. *Inventário da colecção de registos de santos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955. 491 p.

_____. *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*. Nova edição. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971. 2 v. 751 p.

SOBRAL, Luís de Moura. *Do Sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996. 283 p.

_____. *Pintura e Poesia na época Barroca: a homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Estampa, 1994. 234p.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 592 p.

SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. São Paulo: Graal, 1986. 237 p.

SOUZA, Rafael de Freitas e. *O Tiradentes leitor*. Viçosa: Suprema Gráfica e Editora, 2008. 114 p.

STOLS, Eddy. Aparências, imagens e metamorfoses dos africanos na pintura e na escultura flamenga e holandesa (sécs. XV-XVII), pp. 229-276. In: FURTADO, Júnia Ferreira. *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, América e África*. São Paulo: Annablume, 2008. 508 p.

TAINE, Hippolyte. *Filosofia da arte na Itália*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Educ/PUC. 1992. 108p.

TARABRA, Daniela. *Rubens: el inventor del barroco*. Milão: Mondadori Electa, 2004. 143 p.

TAUNAY, Afonso d'Escragnoille. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956. 353p.

THOENES, Christof. *Rafael*. Trad. José Garcia. Colônia: Taschen, 2005. 96 p.

TIRAPELI, Percival. *Arte sacra colonial: Barroco memória viva*. São Paulo: Unesp. 2001. 287 p.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 3. ed. Porto: Edições Marânus, 1945. 947p.

TRESIDDER, Jack. *O Grande livro dos símbolos: um guia ilustrado de imagens, ícones e signos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 380p.

TOWNSEND, Richard P.; ZAFRAN, Eric M. *From Botticelli to Tiepolo: three centuries of italian paintings from Bob Jones University*. Tulsa: Philbrook Museum of Art/University of Washington Press, 1994. 205 p.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. 2. ed. Ouro Preto; São Paulo: Revista dos Tribunais, 1958. 204p.

UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. 278 p.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 1.040 p.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos melhores pintores, escultores e arquitetos*. Trad. A. Della Nina. São Paulo: Editora das Américas, 1955.

_____. *Le Vite...* Edizioni Giuntina i Torrentiniana. Disponível em: <<http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>>. Acesso em: 19 mar. 2010.

VASCONCELLOS, Salomão de. *Ataíde: pintor mineiro do século XVIII*. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941. 55p.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998. 302p

VESME, Alexandre de. *Le Peintre-graveur italien: ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de Bartsch*. Milão: Ulrico Hoepli, 1906. 542 p.

VILLALTA, Luis. *O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura*. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. 523p.

_____. *Os leitores e os usos dos livros na América Portuguesa*. In: ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras, 2000.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até no século*. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997. 407p.

WARNKE, Martin. *O Artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2001. 400 p.

WARNERS, J. D. P. "Translatio-Imitatio-Aemulatio," Groningen, *De Nieuwe Taalgids*, Part I: 49 (1956), 289-95; Part II: 50 (1957), 82-88; Part III: 50 (1957), 193-201. Disponível em: <www.dbnl.org/tekst/...01/warn003tran01_01_0001.php>. Acesso em: 14 fev. 2010.

WEISBACH, Werner. *El Barroco; arte de la Contrarreforma*. Trad. Enrique Lafuente Ferrari. Madri: Espasa-Calpe, 1942. 356 p.

WHITE, Hayden V. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. José Alípio de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. 312 p.

WILLIAMSON, G. C. *Bernardino Luini*. Londres: G. Bell and Sons, 1899. xiii, [1], 144 p.

WIND, Edgar. *A Eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 272p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte: o problema da evolução dos estilos de arte mais recentes*. Trad. João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 348 p.

_____. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros *et alii*. São Paulo, Perspectiva, 1989. 170 p.

XAVIER, Pedro do Amaral. *A Morte: símbolos e alegorias: estudos iconográficos sobre arte portuguesa e européia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001. 118p.

ZICO, Tobias, Pe. *Caraça: peregrinação, turismo, cultura*. 5. ed. Contagem: Littera Maciel, 1988. 270 p.

ZILLE, Urbano. *A Significação dos símbolos cristãos*. 3. ed. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1998. 128 p.

7.3 FONTES VIRTUAIS

Como já foi mencionado anteriormente, a maior parte das pesquisas em sites eletrônicos envolveu acervos de grandes museus e galerias, de fácil acesso em seus endereços oficiais e que, por este motivo, julgamo-nos desobrigados de mencioná-los um a um.

Além destes, foram também de grande valia as pesquisas realizadas junto à Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>) e Artcyclopedia (<http://www.artcyclopedia.com/>).

Assim, as referências citadas abaixo são justamente aqueles que demandaram uma pesquisa indireta e de mais dificultoso acesso, ou, ainda, pela quantidade de acessos que a elas recorremos.

ASSOCIAÇÃO DE DEFESA DO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO DO CONCELHO DE MACEDO DE CAVALEIROS. Disponível em:
<<http://www.terrasquentes.com.pt/content.aspx?id=84>>. Acesso em: 12 fev. 2010.

BIBLIOTECA NACIONAL. Portugal. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:
<<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1U499I5780343.1385582&profile=bn&uindex=TL&ter#focus>>. Acesso em diferentes datas.

CASA DE SARMENTO. Centro de Estudos do Patrimônio. Universidade do Minho. Disponível em: <http://www.csarmento.uminho.pt/ndat_262.asp?offset=420>. Acesso em: 14 mar. 2010.

DESENHO & DESIGN. Disponível em: <<http://dedesign.wordpress.com/desenhar/desenhar-para-que/>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

INSTITUTO CAMÕES. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/e71.html>>. Acesso em: 11 dez. 2008.

OLD Master Prints sale. Disponível em:
<<http://www.oldmasterprint.com/ghisi%20giorgio.htm>>. Acesso em 15 mar. 2010.

PORRO & CO., Art Consulting. Disponível em:
<http://www.porroartconsulting.it/pdf/Porro_asta_57.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2010.

SCIENCE & SOCIETY. Disponível em:
<<http://www.scienceandsociety.co.uk/results.asp?image=10314188>>. Acesso em: 16 out. 2009.

University of Dayton. The Mary Pages. Maryan prayer. Disponível em:
<<http://campus.udayton.edu/mary/maryprayers.html>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

ANEXOS

ANEXO A

TABELA A: Classificação dos Missais conforme o título, impressor, paróquia de origem, procedência e ano de publicação.

Título	Impressor	Paróquia	Procedência	Ano
Missale Romani (sem folha de rosto).	?	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis.	1663
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Et Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum. In quo Missae propriae de Sanctis omnes ad longum positae sunt ad majorem celebrantium commoditatem.	Antuérpia. Typographia Plantiniana. Apud Balthazaris Moreti.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Pilar. (P.P.).	1703
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Et Clementis VIII Primum, Nunc Denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum In quo Missae propriae de Sanctis ad longum profetae [sic] fuit [sic] ad majorem Celebrantium Commoditatem.	Antuérpia. Typographia Plantiniana.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Rosário.	1716
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum In quo Missae propriae de Sanctis ad longum profetae [sic] fuit [sic] ad majorem cebratium [sic] commoditatem.	Antuérpia. Typographia Plantiniana.	Pilar	Irmandade de N.S ^a . das Mercês e Misericórdias.	1724
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum In quo Missae propriae de Sanctis ad longum positae sunt and [sic] majorem celebrantium commoditatem.	Antuérpia. Typographia Plantiniana.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Pilar.	1728
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Et Clementis VIII Primum, Nunc Denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum Et novis Miffiis [sic] ex Indulto Apostolico huc usque conceffis [sic] Auhtum [sic].	Antuérpia. Architypografia Plantiniana.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Rosário.	1738
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii V. Pontificis Maximi Jussu Editum Et Clementis VIII & Urbani Auctoritate Recognitum In Quo Missae Novissimae Sanctorum Accurate Sunt Dispositae.	Veneza. Typografia Balleoniana.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Pilar.	1741
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii V. Pontificis Maximi Jussu Editum Et Clementis VIII & Urbani Auctoritate Recognitum In Quo Missae Novissimae Sanctorum Accurate Sunt Dispositae.	Veneza. Typografia Balleoniana. (idem à anterior)	Antônio Dias	Irmandade de N.S ^a das Mercês de Perdões.	1741
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Et Clementis VIII Primum, Nunc Denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum Et Novis Missis Ex Indulto Apostolico Huc Usque Concessis Auctum.	Antuérpia. Architypographia Plantiniana.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Pilar.	1744
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, Pii V. Pont. Max. Jussu	Antuérpia. Architypographia	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Pilar.	1751

Editum, Et Clementis VIII Primum, Nunc Denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum Et Novis Missis Ex Indulto Apostolico Huc Usque Concessis Auctum.	Plantiniana.			
Missale Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. PII Pont Max Jussu Editum, et Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae VIII. Auctoritate. Recognitum, Ex novis Missis ex Indulto Apostolico hucusque concessis auctum in quo etiam Missae, quae ex concessionibus Pontificiis in Regno Portugalliae celebrantur, suis locis accuraté ponuntur.	Lisboa. Miguel Manescal da Costa, Tipógrafo do Santo Ofício.	Antônio Dias	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Perdões.	1764
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. PII V. Jussu Editum, Et Clementis VIII, Et Urbani Papae Octavi Auctoritate Recognitum, Et novis Missis [sic] ex Indulto Apostolico hucusque [sic] concessis [sic] auctum.	Antuérpia. Architypographia Plantiniana.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Rosário.	1770 1765
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, PII V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae VIII. Auctoritate Recognitum, Ex Novis Missis Ex Indulto Apostolico Hucusque Concessis Auctum, In Quo Etiam Missae, Quae Ex Concessionibus Pontificiis In Regno Portugalliae Celebrantur, Fuis [sic] Locis Accurate Ponuntur.	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Monte do Carmo.	1781
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, PII V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae VIII. Auctoritate Recognitum Et Novis Missis Ex Indulto Apostolico Huc Usque Concessis Auctum, In Quo Etiam Missae, Quae Exconcessionibus [sic] Pontificiis In Regno Portugalleae Celebrantur [sic], Fuis [sic] Locis Accurate Ponuntur.	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Misericórdias.	1782
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, PII V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae VIII. Auctoritate Recognitum, et novis Missis ex Indulto Apostolico Hucusque concessis auctum, in quo etiam, Missae quae ex concessionibus Pontificiis in Regno Portugalliae celebrantur, suis locis accuraté ponuntur.	Lisboa. Typographia Régia.	Antônio Dias	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Perdões.	1782
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae VIII. Auctoritate Recognitum, Ex Novis Missis Ex Indulto Apostolico Hucusque Concessis Auctum, In Quo Etiam Missae, Quae Ex Concessionibus Pontificiis In Regno Portugalliae Celebrantur, Suis Locis Accurate Ponuntur.	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.	1784.
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani Papae VIII. Auctoritate Recognitum, Ex Novis Missis Ex Indulto Apostolico Hucusque Concessis Auctum, In Quo Etiam Missae, Quae Ex Concessionibus Pontificiis In Regno Portugalliae Celebrantur, Suis Locis Accurate Ponuntur.	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.	1789
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, PIII V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Primum, Nunc Denuo Urbani	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Misericórdias.	1793

VIII. Auctoritate Recognitum; Et Cum Missis [sic] noviffime [sic] per Summos Pontifices enarratis, & univervis [sic] Ditionibus Fideliffimorum [sic] Lufitaniae [sic] Regum hucusque concessis [sic], nunc in hac editione locupletatum.				
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. P. V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII, Et Urbani VIII Auctoritate Recognitum; Et cum Missis [sic] noviffime [sic] per Summos Pontifices enarratis [sic], & univervis [sic] Ditionibus Fidelissimorum [sic] Lusitaniae [sic] Regum hucusque [sic] concessis [sic], nunc in hac editione locupletatum.	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de S. José dos Homens Pardos.	1797
Missale Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Et cum Missis novissimè per Summos Pontifices enarratis, & univervis Ditionibus Fidelissimorum Lusitania Regum hucusque concessis, nunc in hac editione locupletatum	Lisboa. Typographia Régia.	Antônio Dias (atualmente, pertence à Paróquia de S. Efigênia do Alto da Cruz	Irmandade de S. Efigênia do Alto da Cruz	1797
Missale Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Et cum Missis novissimè per Summos Pontifices enarratis, & univervis Ditionibus Fidelissimorum Lusitania Regum hucusque concessis, nunc in hac editione locupletatum	Lisboa. Typographia Régia.	Antônio Dias (atualmente, pertence à Paróquia de S. Efigênia do Alto da Cruz	Irmandade de N. S ^a do Rosário dos Homens Pardos (Padre Faria)	1797
Missale Romanum.	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . das Mercês e Misericórdias	1798
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Cum Omnibus Aliorum Sanctorum Missis Novissime Per Summos Pontifices Enarratis, Ac Universis Ditionibus Fidelissimorum Lusitaniae Regum Hucusque Pro Utroque Clero Concessis Locupletatum.	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Pilar.	1818
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Cum Omnibus Aliorum Sanctorum Missis Novissime Per Summos Pontifices Enarratis, Ac Universis Ditionibus Fidelissimorum Lusitaniae Regum Hucusque Pro Utroque Clero Concessis Locupletatum.	Lisboa. Typographia Régia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Monte do Carmo.	1818
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii V. Et Urbani VIII Papae Auctoritate Recognitum Etnovis [Sic] Missis Ex Indulto Apostolico Hucusque Concessis Auctum.	Mechliniae, P. J. Hanicq Summi Pontificis. S. Congregationis de Propaganda Fide Et Archiep, Mechl., Typograp.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Pilar.	1851
Missale Romanum (sem folha de rosto).	?	Pilar	Irmandade de S. Antônio	1851
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii Quinti Jussu Editum, Clementis VIII. Et Urbani VIII Papae Auctoritate	Lisboa. Typographia Nacional.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Pilar.	1860

Recognitum, Cum Omnibus Sactorum [sic] Missis Ex Indulto Apostolico Hucusque Concessis Locupletatum.				
Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum, S. Pii Quintini Jussu Editum, Clementis VIII. Et Urbani VIII Papae Auctoritate Recognitum Et Novis Missis Ex Indulto Apostolico Hucusque Concessis Auctum.	Mechliniae H. Dessain. Sucessor P.J. Hanicq. Summi Pontificis. S. Congregationis de Propaganda Fide Et Archiep. Mechl., Typographus.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . das Mercês e Misericórdias.	1864

TABELA B: Classificação dos livros conforme a tipografia responsável, a paróquia a que pertenciam, o fundo de procedência e o ano da impressão.

Tipografia	Paróquia	Procedência	Ano
?	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	1663
Typographia Plantiniana. Antuérpia	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.	1703
Typographia Plantiniana. Antuérpia.	Pilar	Irmandade de N.S ^a . do Rosário.	1716
Typographia Plantiniana. Antuérpia.	Pilar	Irmandade de N.S ^a . das Mercês e Misericórdias.	1724
Typographia Plantiniana. Antuérpia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.	1728
Architypographia Plantiniana. Antuérpia.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Rosário.	1738
Typografia Balleoniana. Veneza.	Pilar/ Antônio Dias	Irmandade de N. S ^a do Pilar; Irmandade de N. S ^a das Mercês e Perdões.	1741
Architypographia Plantiniana. Antuérpia	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.	1744
Architypographia Plantiniana. Antuérpia	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.	1751
Miguel Manescal da Costa. Lisboa.	Antônio Dias	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Perdões.	1764
Architypographia Plantiniana. Antuérpia	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Rosário.	1770
Typographia Régia. Lisboa.	Pilar	Irmandade de N. S ^a . do Monte do Carmo.	1781
Typographia Régia. Lisboa	Pilar/ Antônio Dias	Irmandade de N. S ^a . das Mercês e Misericórdias; Irmandade de N.S ^a das Mercês e Perdões	1782
Typographia Régia. Lisboa	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.	1784
Typographia Régia. Lisboa	Antônio Dias (Santa Efigênia)	Irmandade de S. Efigênia/ Irmandade de N. S ^a do Rosário (Padre Faria)	1797
Typographia Régia. Lisboa	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar; Irmandade de N. S ^a das Mercês e Misericórdias.	1798
Typographia Régia. Lisboa	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.; Irmandade de N. S ^a . do Monte do Carmo	1818
P. J. Hanicq. Malines (Bélgica)	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar.	1851
Missale Romanun (sem folha de rosto). ?	Pilar	Irmandade de S. Antônio	1851
Typographia Nacional. Lisboa	Pilar	Irmandade de N.S ^a do Pilar	1860
H. Dessain. Malines (Bélgica)	Pilar	Irmandade de N. S ^a . das Mercês e Misericórdias.	1864

TABELA C: Classificação dos missais segundo a origem (cidade, país), casa editorial, quantidade de exemplares, número de edições e ano das mesmas.

Origem	Editor	Quant.	Ano
Desconhecida	Desconhecido	2	1663 1851
Veneza	Typografia Balleoniana.	2	1741
Antuérpia	Typographia Plantiniana/ Architypographia Plantiniana/ P.J. Hanicq/ H. Dessain	10	1703 1716 1724 1728 1738 1744 1751 1770 1851 1864
Lisboa	Miguel Manescal da Costa/ Typographia Régia/ Typographia Nacional	12	1764 1782 1784 1797 1798 1818 1860
Edições portuguesas	Outras edições	Total	Nº. de Edições
11	13	26	20

TABELA D: Classificação dos livros conforme o título, impressor, paróquia de origem, procedência e ano de publicação.

Título	Impressor	Paróquia	Procedência	Ano
Officium Sepulturae et Officium Defunctorum	?	Pilar	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Misericórdias.	?
Manuale Ecclesiasticum ad Usus Clericorum, Maximé Parochorum valde Perutile in Lucem Editum A P. Constantino Ludovico da Costa, Editio Altera Ordinata, Die Po Fita, Expurgata,	Porto. Typographia Antoni Alvarez Ribeyro.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Monte do Carmo	1785
Regra da Ordem Terceira da Mãe Santíssima, e Soberana Senhora do Monte do Carmo Extrahida da Regra que Alberto Patriarcha XII, de Jerufalem [Sic] Escreveo para Brocardo, e os mais eremitas que Ao Pé da Fonte de Elias Moravão no Monte Carmelo. Approvada pelo Santissimo [sic] Padre Sixto IV. Exposta por Frei Miguel de Azevedo, Religioso Carmelita da Antiga Observância.	Lisboa. Regia Officina Typographica,	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Monte do Carmo	1790
Baptisterium et Caeremoniae Sacramentorum Justa Ritum Sanctae Romanae Ecclesiae Ritale Pauli V. Et Usus Multorum Episcopatum Dominorum Lusitaniae, in quo Invenietur per tres modos usus administrandi Baptismi Sacramentum, in hac nova editione accurate correctum, auctis allis valde utilibus [Sic], et necessariis et expunctis non necessariis in administratione Sacramentorum.	Lisboa. Typis Simonis Thaddaei Ferreira.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1785
Decisiones Senatus. Archiepiscopalis Metrop. Ulyssiponensis Regni Portugalliae. Ex Gravissimorum Patrum... Ponsis Collectae, tam in Judicio	Lisboa. Typographia Joannis Galr...	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1688

Ordinario quam Apostolico. A.D. Emmanuel Ethemudo da Fonseca Protonotario Apostolico, Vicario Generali Ulyssiponensi, & Olio Governatore Episcopatum Portolegensis, & Provinciae Sanctae Brasiliensis. Tomus secundus. Editio altera a quamplurimis mendis expurgata.				
Flos Sanctorum, do Padre Rosário	?	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	?
Historie Generalis cum Indice Particulari ad centum decisiones Sacrae Rotae Romanae adjectas ad thesaurum quotidianarum resolutionum Opus posthumum d' Emanuelis Bagna. Quaresma U.D.J. continuatum. comentarium insignis jurisperiti Emanuelis Alvares Pegas. Ad leges municipales ordinationem... Depat Regnorum Portugalliae. Tomus Quartus.	Porto. Typ. Antonii Alvares Ribeira Gul...	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1770
Martyrologium Romanum. Gregorii XIII jussum editum Urbani VII et Clementis X Auctooritate [sic] Recognitum ad deinde.	Malines. H. P. Dessain P.J. Hanicq.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1849
Retiro Espiritual para hum dia de cada mez. Obra muito util para toda a sorte de pessoas e principalmente para aquelles que desejam segurar uma boa morte. Traduzido da lingua franceza. Tomo I. Oitava edição mais correta, e exata.	Lisboa. Officina de Antonio Rodrigues.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1818
Theatro Ecclesiastico, em que se acham muitos documentos de canto chão para qualquer pessoa dedicada ao culto Divino nos officios do coro e altar. Offerecido Á Virgem Senhora Nossa com o Soberano Título da Imaculada Conceição	Lisboa. Of. de Antônio Vicente da Silva.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1758

Venerada em uma das capellas do Regio Templo de Nossa Senhora e Santo Antonio, junto Villa de Mafra. Exposto por seu author o Padre Frei Domingos do Rosário, filho da Prov. de Santa Maria da Arrábida, Primeiro Vigário do coro do mesmo convento de Mafra, Notário Apostólico de S. Santidade e Penitenciário Geral da Ordem Seráfica. Dado ao prelo pelo Doutor o Padre José Correa Froys, Terceira impressão e mais acrescentada.				
Triunfo Eucharistico, Exemplar da Christandade Lusitana em Publica Exaltação da Fé na Solemne Trasladação do Divinissimo Sacramento da Igreja do Rosario, para hum novo templo da Senhora do Pilar em Villa Rica, Corte da Capitania das Minas. Aos 24 de Mayo de 1733. Dedicado a Soberana Senhora do Rosário pelos Irmãos Pretos da Fua [sic] Irmandade. E a infancia [sic] dos mefmos [sic] Por Simam Ferreira Machado natural de Lisboa, e morador nas Minas.	Lisboa. Officina da Música.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Rosário	1734
Kyriale Sive Ordinarium Missae pro diversitate temporis et festorum per annum. Accedunt Missae defunctorum, vesperae, ordinarii hymni, cantus litaniae, sequentiae Etc. Juxta ritum S. Romanae Ecclesiae.	Ratisbona. Typis Pustet (Luxemburgo V. Buck).	Pilar	Irmandade de S. Francisco de Paula	1860
Forma de Lançar o hábito de Nossa Senhora do Monte do Carmo; Da Profissão, Confirmação do Prior e Absolução na Hora da Morte.	Ouro Preto. Typographia de Silva.	Pilar	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Perdões	1830
Recueil das [sic]	Paris. Jean Dessaint	Antônio	União Beneficente Operária de	1761

Oraisons Funebres prononcées por Messire Esprit Flechier, Evêgue [sic] de Nîmes. Nouvelle edition, dans laquelle on a ajouté um précis de la vie de l'anteur [sic].	Libraire.	Dias	Ouro Preto	
Trofeo Evangelico, Exposto em quinze Sermoens Históricos, Moraes e Panegyricos, que ...risimo, e Excelentissimo Senhor Veríssimo e Lancastro, Arcebispo Inquiridor Geral nestes Reynos, e Senhorios de Portugal, do Conselho d'Estado do Serenissimo Rey D. Pedro II e seu Sumilher da Cartina; Ec dedica o P.M. Diogo d'Anunciaçam, Conego Secular da Congregação de S. Joam Evangelista, Doutor da Sagrada Theologia pela Universidade de Coimbra	Lisboa, Officina de Miguel Deslandes.	Antônio Dias	União Beneficente Operária de Ouro Preto	1685
Cerimonial para a profissão dos Irmãos Terceiros de Nossa Senhora das Mercês, ereta na Capela do Senhor Bom Jesus dos Perdões da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Imperial Cidade de Ouro Preto.	Ouro Preto. Oficina Patrícia Barboza.	Antônio Dias	Irmadade de N.Sª das Dores	1824
Ana-Chronologia Devota de Nove Preciosas Pedras achadas nas nove letras do nome de Francisco das quais um seu filho lhe formou essa Seráfica, e Devota Novena que sahio a luz do ano de 1748	?	Antônio Dias	Irmadade de S. Francisco de Assis	1748

<p>Manuale Seraphicum, et Romanum, ad Usum praecipue fratrum minorum ac monialium ejufdem [sic] Ordinis, in Alma Provin... Algarbiorum S.P.N. Francisci. Includens omnia portinentia ad receptionem habitus noviciorum, tam fratu, quam monialium, nec ou ritus ad Exequias defunctorum, & C. Pars Segunda. Per Fr. Emmanuelem A' Conceptione, Divi Francisci Xabreguensi Vicarium Chori Jubilatum..</p>	<p>Lisboa. Typographia Musicae.</p>	<p>Antônio Dias</p>	<p>Irmandade de S. Francisco de Assis</p>	<p>1732</p>
<p>Manuale Romano Seraphicum. Ad usum fratrum minorum almae Provinciae Algarbionum Ordinis Sancti Francisci, perutile etiam parochis, et allis sacerdotibus saecularibus. Ubi plurima, inventiur ad Divinum cultum spectantia; praecipue processiones, preces rogative, omemorationes, orationes, litaniae, officium defunctorum, ritus adminisrandi Sacramenta Baptismi parvulis, & adultis, Eucharistiae, extremaeque Uctionis; Ordo sepellendi religiosos, & saeculares: Modus conferendi habitum fratribus, monialibus.& tertiis: Exorcismi varii; Necnon selectissiae benedictiones juxta ritum S.R. Ecclesiae. Pars I Et II P. Fr. Emmanuelem A Conceptione, Vicarium chori jubilatum, & ex-guardianum coenobil S. Mariae a Jesu de Xabregas. Editio Tertia correctior, & aucta per quemdam religiosum ejusdem coenobii, & provinciae.</p>	<p>Lisboa. Ex Praelo Michaelis Manescal da Costa, Sancti Officii Typographi.</p>	<p>Antônio Dias</p>	<p>Irmandade de S. Francisco de Assis</p>	<p>1758</p>

Baptistério e Cerimonial dos Sacramentos da Sancta Madre Igreja Romana, Emendado e acrescentado em muitas cousas nesta última impressão, conforme o Cathecismo, &C Ritual Romano.	Coimbra. Officina de Luis Seco Ferreyra.	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	1730
Epistolæ et Evangelia totiu anni, ex praescripto Missalis Romani, Sacrossanti Concilii Tridentini decreto restituti, S. PII V Pontificis Maximi, jussu editi, et Clementis VIII, Primum, nunc deneo Urbani, Papae Octavi Auctoritate Recogniti ad majorem Ecclesiarum comoditatem.	Antuérpia. Architypographia Plantiniana. 1761	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	1761
Flos Sanctorum (primeira parte).	?	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	?
Flos Sanctorum (primeira parte).	?	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	?

TABELA E: Classificação dos livros conforme a tipografia responsável, a paróquia a que pertenciam e o fundo de procedência e o ano da impressão.

Tipografia	Paróquia	Procedência	Ano
?	Pilar	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Misericórdias.	?
Typographia Antoni Alvarez Ribeyro. Porto.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Monte do Carmo	1785
Regia Officina Typographica, Lisboa.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Monte do Carmo	1790
Typis Simonis Thaddaei Ferreira. Lisboa.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1785
Typographia Joannis Galr... Lisboa.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1688
?	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	?
Typ. Antonii Alvares Ribeira Gul... Porto.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1770
Of. de Antônio Vicente da Silva. Lisboa.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Pilar	1758
Officina da Música. Lisboa.	Pilar	Irmandade de N. S ^a do Rosário	1734
Typis Pustet. Ratisbona (Luxemburgo V. Buck).	Pilar	Irmandade de S. Francisco de Paula	1860
Typographia de Silva. Ouro Preto.	Pilar	Irmandade de N. S ^a das Mercês e Perdões	1830
Paris. Jean Dessaint Libraire.	Antônio Dias	União Beneficente Operária de Ouro Preto	1761
Officina de Miguel Deslandes. Lisboa.	Antônio Dias	União Beneficente Operária de Ouro Preto	1685
Oficina Patrícia Barboza. Ouro Preto.	Antônio Dias	Irmandade de N. S ^a das Dores	1824
?	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	1748
Typographia Musicae. Lisboa.	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	1732
Michaelis Manescal da Costa. Lisboa.	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	1758
Officina de Luis Seco Ferreyra. Coimbra.	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	1730
Architypographia Plantiniana. Antuérpia.	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	1761
?	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	?
?	Antônio Dias	Irmandade de S. Francisco de Assis	?

TABELA F: Classificação dos livros segundo a origem (cidade, país), casa editorial, quantidade de exemplares, número de edições e ano das mesmas.

Origem	Editor	Quant.	Ano
?		1	?
Porto	Typographia Antoni Alvarez Ribeyro	1	1785
Lisboa.	Regia Officina Typographica.	1	1790
Lisboa.	Typis Simonis Thaddaei Ferreira.	1	1785
Lisboa.	Typographia Joannis Galr...	1	1688
?	?	1	?
Porto.	Typ. Antonii Alvares Ribeira Gul...	1	1770
Lisboa	Of. de Antônio Vicente da Silva.		1758
Lisboa.	Officina da Música.	1	1734
Ratisbona/ Luxemburgo	Typis Pustet/ V. Buck	1	1860
Ouro Preto	Typographia de Silva.	1	1830
Paris	Jean Dessaint Libraire	1	1761
Lisboa	Officina de Miguel Deslandes.	1	1685
Ouro Preto	Oficina Patrícia Barboza	1	1824
?	?	1	1748
Lisboa.	Typographia Musicae	1	1732
Lisboa	Mic haelis Manescal da Costa.	1	1758
Coimbra.	Officina de Luis Seco Ferreyra.	1	1730
Antuérpia.	Architypographia Plantiniana.	1	1761
?	?	1	?
?	?	1	?
Edições portuguesas	Outras edições	Total	X
11	10	21	X